

مجلدات القراءات
جميع

١٩٩٧

مكتبة الأسرة



معنى الفن

تأليف: هريتريد
ترجمة: سامي خشبة
مراجعة: مصطفى حبيب

الأعمال الفكرية

علي مولا
ابن خلدون



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

معنى الفن

معنى الفر

هربرت ريد

ترجمة: سامى خشبة

مراجعة: مصطفى حبيب

القراءة للجميع

مهرجان القراءة للجميع ٩٨
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

معنى الفن

هربرت ريد

ترجمة سامى خشبة

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة لمركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفنى:

للغنان محمود الهنلى

المشرف العام

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية
وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى
المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ
للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر
الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى
فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د . سمير سرحان

المؤلف

المؤلف هيربرت ريد (١٨٩٣ - ١٩٦٨) الناقد والشاعر البريطاني يكاد يكون أشهر نقاد ومؤرخى الفنون التشكيلية، وأحد أبرز من طوروا جماليات هذه الفنون فى العالم الناطق بالإنجليزية خلال القرن العشرين. وهو واحد من أبرز عقول حركة الحدالة التى ارتبطت بالاتجاهات التجريدية، رغم ميوله الرومانتيكية القومية. ويعد كتاب «معنى الفن» أحد وأول أشهر ثلاثة كتب له فى فلسفة الفن وجمالياته.



١ - ترتبط كلمة « الفن » في أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميزها بأنها فنون « تشكيلية » أو « مرئية » على أننا إذا توخينا الدقة في التعبير فلا بد أن ندخل في نطاقها فنون الأدب والموسيقى . وهناك خصائص معينة مشتركة بين كل الفنون ورغم أننا لم نهتم في هذه الملاحظات إلا بالفنون التشكيلية فإن قيامنا بوضع تحديد لما هو مشترك بين كل الفنون سيكون أفضل نقطة لانطلاق مناقشتنا .

كان شوبنهاور هو أول من قال بأن كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقى ، وقد تكررت هذه الملاحظة على الدوام وكانت سببا في قدر كبير من سوء الفهم ، بيد أنها مع ذلك كانت تعبر عن حقيقة هامة . فقد كان شوبنهاور يفكر « ربما لأنها هي الأقدم تاريخيا » في المميزات المجردة للموسيقى ، ففي الموسيقى ، وفيها وحدها تقريبا ، يمكن للفنان أن يخاطب جمهوره مباشرة ، بدون تدخل وسيلة للاتصال تستخدم بشكل عام في أغراض أخرى . ومن قبيل ذلك أن المهندس المعماري لابد أن يعبر عن نفسه في المباني ذات الأغراض النفعية الأخرى وكذلك لابد للشاعر أن يستخدم الكلمات التي تدور وتتداول في الأحاديث اليومية المتبادلة بين الناس . ويعبر الرسام عن نفسه عادة بأعادة تمثيل العالم المرئي . وليس هناك إلا مؤلف الموسيقى الذي يكون حرا تماما في خلق عمل من أعمال الفن تابع من وعيه الخاص ، وبدون هدف آخر غير

الامتاع . ولكن جميع الفنانين يحملون نفس هذه النية ، أى الرغبة في الامتاع ، ومن ثم يعرف الفن تعريفا أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة . ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسا بالجمال ، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التى تدركها حواسنا .

٢ - لابد لآى نظرية عامة في الفن ، من أن تبدأ بهذا الفرض : أن الانسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها ، كما ينتج تناسق معين متعلق بسطح وشكل وكتلة الأشياء ، وينتج في صورة احساس بالمتعة ، بينما يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح أو اللامبالاة أو حتى عدم الرضا أو النفور . أن الاحساس بالتناسق الممتع هو الاحساس بالجمال ، والاحساس المضاد هو الاحساس بالقبح . ومن الممكن بالطبع أن يكون بعض الناس غير مدركين مطلقا للعلاقات النسبية في الجانب المادى من الأشياء . وكما أن بعض الناس مصابون بعمى الألوان ، كذلك فإن آخرين قد يكونون عميانا بالنسبة للشكل والسطح والكتلة . ولكن كما أن الناس المصابين بعمى الألوان يعدون قلة نادرة بالقياس إلى غيرهم ، كذلك فإن لدينا كل الأسباب التى تحملنا على الاعتقاد بأن الناس الذين لا يدركون أبدا الخصائص المرئية الأخرى للأشياء ، نادرون بقدر مماثل ، وأكبر الظن أنهم غير متطورين .

٣ - هناك إثنا عشر تعريفا متداولا للجمال على الأقل ، ولكن التعريف المادى الحسى المجرد الذى قدمته منذ قليل (الجمال هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التى تدركها حواسنا) هو التعريف الأساسى الوحيد ، وعلى هذه القاعدة نستطيع أن نقيم نظرية للفن ، شاملة بالقدر الذى ينبغي لنظرية في الفن أن تكون كذلك . ولكن قد يكون من المهم أن نؤكد منذ البداية النسبية الكاملة لهذا المصطلح : الجمال . والبديل الوحيد هو أن نقول أنه ليس للفن ارتباط ضرورى بالجمال - وهو موقف من المنطقى تماما أن نتمسك به إذا قصرنا إطلاق هذا المصطلح على مفهوم الجمال الذى أقامه الأغريق والذى استمرت عليه التقاليد الكلاسيكية في أوروبا . أما موقفى أنا فهو أن أنظر إلى الاحساس بالجمال على أنه ظاهرة متقلبة جدا ، ظهرت على مسار التاريخ في وجوه لم تكن محددة على الإطلاق ، وكانت مخادعة على الدوام . ولابد للفن من

أن يتضمن كل هذه الوجوه ، كما أن الاختبار الذى يواجه كل دارس جاد للفن ، هو أنه مضطر مهما كان إحساسه بالجمال ، إلى أن يدخل فى مجال الفن الوجوه الحقيقية لهذا الإحساس لدى الشعوب الأخرى وفى الأزمنة الأخرى . فان الفنون البدائية والكلاسيكية والقوطية ، لذات أهمية متساوية بالنسبة لهذا الدارس ، كما أنه لا يهتم كثيرا بأن يقيم المقاييس النسبية الخاصة بتلك الفترات المرحلية للإحساس بالجمال لكى يميز بين كل ما هو حقيقى وزائف فى كل مرحلة .

٤ - ترجع معظم مفاهيمنا الخاطئة عن الفن إلى الافتقار إلى الثبات فى استخدام كلمتى الفن والجمال . بل ويمكننا أن نقول أننا لا نثبت الا على سوء استخدامنا لهما . فنحن نزعم دائما أن كل ما هو جميل يكون فنا ، أو أن كل ما هو قبيح ليس فنا ، وأن كل ما ليس بجميل ليس فنا ، وأن القبح هو نقيض الفن . ويمكن هذا التعريف للفن والجمال وراء كل المصاعب التى تواجهنا فى تقييم الفن ، بل ويلعب هذا الزعم - لدى من يتمتعون بإحساس حاد بالانطباعات الجمالية بشكل عام - يلعب دور الرقيب غير الواعى فى حالات خاصة حينما لا يكون الفن جمالا . ذلك لأنه ليس من الضروري أن يكون الفن جمالا : إن هذا لا يمكن أن يقال على الدوام أو بكثير من الضجيج . فسواء نظرنا إلى المشكلة من الزاوية التاريخية (واضعين فى اعتبارنا ما كان الفن عليه فى العصور الماضية) ، أو من الزاوية الاجتماعية (ناظرين إلى حالة الفن فى وجوهه الحالية على نطاق العالم كله) ، فاننا نجد أن الفن كان أو هو غالبا ما يكون ، شيئا لا جمال فيه .

٥ - يعرف الفن ، كما قلت منذ قليل ، بشكل عام وبصورة مبسطة بأنه ما يجلب المتعة ، وهكذا يدفع الناس إلى الاعتراف بأن الأكل وشم الروائح الذكية ومختلف الأحاسيس المادية الأخرى يمكن أن تعتبر فنونا . ورغم أن هذه النظرية سرعان ما تصبح شيئا غير مقبول عقلا ، فقد قامت عليه مدرسة بكاملها فى علم الجمال ، بل إن هذه المدرسة كانت حتى وقت قريب هى المدرسة السائدة . وقد خلفتها الآن بصورة أساسية نظرية فى علم الجمال ، مستمدة من بنديتو كروتشه ، ورغم أن نظرية كروتشه قد قوبلت بطوفان من النقد ، فإن مبادئها الأساسية ، القائل بأن الفن يتحدد بشكل كامل حينما يعرف باعتباره (حدسا) أو مشاهدة عقلية intuition ، قد أثبت أنها أكثر من النظريات

السابقة وضوحا . وأصبحت الصعوبة هي تطبيق نظرية تعتمد على مثل هذه المصطلحات الغامضة مثل « الحدس » ، « النزعة الغنائية » . ولكن النقطة التي نلاحظها على الفور ، هي أن هذه النظرية المحكمة الشاملة عن الفنون ، تنطلق على نحو مقبول جدا ، دون حاجة إلى كلمة الجمال .

٦ - من المؤكد أن مفهوم الجمال ، يتمتع بمغزى تاريخي محدد . وقد ظهر هذا المغزى في اليونان القديمة ، وأصبح نقطة انطلاق لفلسفة معينة في الحياة . وقد كانت تلك الفلسفة من الفلسفات التي تطلق الصفات البشرية على الله Anthropomorphic فقد مجدت كل القيم الإنسانية ، ولم ترى الآلهة غير بشر تضخمت أحجامهم . وكان الفن ، كما كان الدين ، تجسيدا للطبيعة ، وللإنسان بوجه خاص باعتباره ذروة مسار الطبيعة . وكان نموذج الفن الكلاسيكي وهو أبوللو بلقدير أو أفروديت ميلوس ، مثالا كاملا لنماذج انسانية ، تشكلت بصورة كاملة ، ووضعت نسبها بصورة كاملة ، نبيلة وسامية ، كانت بكلمة واحدة : جميلة . وقد ورثت روما هذا النموذج من الجمال ، وبعث من جديد في عصر النهضة . وما زلنا نعيش على تقاليد عصر النهضة ، وما زال الجمال بالنسبة لنا مرتبطا بشكل حتمي بتجسيد نموذج للإنسانية أنتجه شعب قديم في أرض بعيدة ، نموذج بعيد عن ظروفنا القائمة في حياتنا اليومية . وربما كان هذا المثال طيبا كأي مثال آخر ، ولكننا يجب أن نتحقق من أنه ليس مثالا واحدا من بين العديد من المثل الممكنة فهو يختلف عن المثال البيزنطي ، الذي كان ألها أكثر منه إنسانيا ، وكان ذهنيا مجردا مناقضا للحياة . وهو يختلف عن المثال البدائي ، الذي ربما لم يكن مثالا على الإطلاق ، وإنما أقرب لأن يكون استرضاء واستعطافا ، وتعبيرا عن الخوف في مواجهة العالم الغامض الشديد القسوة . وهو يختلف أيضا عن المثال الشرقي ، وهو المثال المجرد أيضا ، اللا إنساني ، الميتافيزيقي ، وإن كان غريزيا أكثر منه ذهنيا . ولكن عاداتنا في التفكير تعتمد اعتمادا كبيرا على ما نتروذ به من الكلمات ، حتى أننا نحاول ، رغم أن محاولتنا جميعا تذهب سدى ، أن نرغم هذه الكلمة الواحدة « الجمال » لكي تخدم أغراض كل تلك المثل كما يعبر عنها الفن . والحق أننا إذا ما كنا أمناء مع أنفسنا ، فسيكون من المقدر علينا أن نشعر عاجلا أو آجلا بأننا نرتكب جريمة تشويه الألفاظ . فإن تمثالا أغريقيا لأفروديت ، أو صورة بيزنطية للعدراء ، أو دمية وحشية من غيانا الجديدة أو ساحل العاج لا يمكن أن تنتمي جميعا إلى نفس المفهوم

الكلاسيكى عن الجمال . إذ لابد لنا من أن نعترف بأن هذا الأخير على الأقل لا يمكن أن يكون غير جميل أو قبيح ، إذا ما كان للكلمات أى معنى دقيق . ومع هذا فمهما كانت كل هذه الأشياء جميلة أو قبيحة ، فانها قد توصف وصفا مشروعا بأنها أعمال من أعمال الفن .

٧ - لا مناص لنا من أن نسلم بأن الفن ليس مجرد تعبير عن مثل أعلى واحد بعينه في صورة تشكيلية . وإنما هو تعبير عن أى مثل أعلى مهما يكن يستطيع الفنان أن يعيه وأن يعبر عنه تشكليا . ورغم أنني أعتقد أن لكل عمل من أعمال الفن مبدءا معيناً ، أو شكلا أو خطة بنائية تحكمه إلا أنني لا أستطيع أن أؤكد على هذا العنصر بصورة واضحة المعالم ، لأنه كلما درس المرء بناء الأعمال الفنية التي تعيش بفضل مظهرها الجذاب والمباشر ، كلما أصبح من الصعب أن ينزل بهذه الأعمال إلى مستوى القالب الواضح البسيط . فلقد كان واضحا حتى للأخلاقيين في عصر النهضة أنه « لا يوجد جمال ممتاز لا يتمتع ببعض الغرابة في ابعاده النسبية » .

٨ - ومهما كان تعريفنا للاحساس بالجمال ، فلا بد لنا على الفور من أن نصفه بأنه تعريف نظري ، فإن الاحساس المجرد بالجمال ليس إلا القاعدة الأساسية للنشاط الفني . فالتناس الأحياء هم من يفسرون هذا النشاط ، كما أن نشاطهم خاضع لكل تيارات الحياة العابرة . وهناك مراحل ثلاث :

الأولى : مجرد تصور المميزات المادية - الألوان والأصوات والحركات ، وعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والمعقدة الأخرى .

والثانية : هي تنظيم مثل هذه التصورات في أشكال وصور ممتعة . وقد يقال أن الحس الجمالي ينتهي بانتهاء هاتين العمليتين ، إلا أنه لابد من مرحلة ثالثة حينما يتم مثل هذا التنظيم للتصورات لكي يتطابق مع حالة من الشعور أو الاحساس كانت موجودة من قبل . حينئذ نقول أن الشعور أو الاحساس قد قال « تعبيرا » عنه . أننا نكون على حق عندما نقول بهذا المعنى أن الفن تعبير - لا أكثر ولا أقل . إلا أنه من الضروري دائما أن نتذكر - وهو الشيء الذي يفضل اتباع كروتشه في بعض الأحيان في تحقيقه - أن التعبير بهذا المعنى هو عملية أخيرة تعتمد على عمليات سابقة من التصور الحسى ومن التنظيم الشكلي ، (المتع) . ومن الممكن بالطبع أن يخلو التعبير تماما من التنظيم

الشكل ، ولكننا - في هذه اللحظة - ستمتنع تماما عن أن نسميه فنا ، بسبب نفس ابتعاده عن هذا التنظيم .

ويهتم علم الجمال ، أو علم التصور ، بالعمليتين الأوليين فحسب ، إلا أن الفن يندرج تحت تلك القيم ذات النوع الوجداني . ويمكن أن يقال أن كل ما نراه من اضطراب في المناقشة الدائرة حول الفن ، إنما يرجع إلى الفشل في المحافظة على وضوح تلك التفرقة ، فإن الأفكار المتعلقة بتاريخ الفن فحسب تطرح في مناقشات حول مفهوم الجمال ، ويختلط هدف الفن ، وهو الذي يقتصر على نقل المشاعر ، يختلط بشكل لا يمكن الخلاص منه ، بمميزات الجمال وهي التي تقوم على المشاعر المنقولة عن طريق أشكال معينة .

٩ - أن العنصر الدائم في البشرية الذي يتجاوب مع عنصر الشكل في الفن ، هو حساسية الانسان الجمالية . أنها الحساسية الثابتة . أما الشيء المتغير فهو الفهم الذي يقيمه الانسان عن طريق تجريده لانطباعاته الحسية ، ولحياته العقلية ، وإننا لندين لهذين العاملين ، بالعنصر المتغير في الفن - وهو ما يمكن أن نسميه ، التعبير . وأننى لست متأكدا من سلامة استخدام كلمة « التعبير » كقفيض لكلمة « الشكل » . وتستخدم كلمة « التعبير » للتدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة ، ولكن النظام أو القيود التي يحق الفنان الشكل عن طريقها هي نفسها وسيلة للتعبير . ورغم أنه يمكن تحليل الشكل إلى مصطلحات ذهنية ، مثل المقياس والتوازن والايقاع والتناغم ، إلا أنه أمر يرجع إلى الذوق حقا في أصله ، فهو لا يعتبر انتاجا ذهنيا في التطبيق العملي الذي يقوم به الفنان . أنه بالأحرى نوع من الشعور الموجه والمحدد ، ونحن حينما نصف الفن بأنه « الرعب في التشكيل » ، فإننا لا نتخيل نشاطا ذهنيا شاملا وإنما نتخيل نشاطا غريزيا شاملا . ولهذا السبب فأننى لا أعتقد أن بإمكاننا القول بأن الفن البدائي هو شكل أكثر انحطاطا للجمال عن الفن الاغريقي . فرغم أنه قد يمثل نوعا أكثر انحطاطا من الحضارة ، إلا أنه يعبر عن إحساس غريزي بالشكل متساومع الفن الاغريقي ، بل وقد يكون أكثر منه حساسية في هذا المجال . أن فن مرحلة ما ، لا يعد معبرا عن هذه المرحلة إلا إذا كنا نحاول التمييز بين عناصر الشكل وهي عناصر عالية ، وبين عناصر التعبير وهي عناصر محلية موقوتة . وهكذا فنحن لا نستطيع أن نقول أن « جيوتو » بالنسبة للشكل ، يأتي في مرتبة أدنى من ميكلائيلو . أنه قد يكون

أقل تعقيدا ولكن الشكل لا يقيم على أساس درجة تعقيده . وبصراحة ، فاننى لا أعرف كيف يمكن لنا أن نحكم على الشكل الا على أساس نفس الغريزة التى خلقته .

١٠ - حاول الناس ، منذ أيام الفلسفة الاغريقية أن يعثروا فى الفن على قانون هندسى ، ذلك لأنه إذا كان الفن (ذلك الذى عرفوه بالجمال) هو التناغم ، وإذا كان التناغم هو النتيجة المنطقية الدقيقة للعلاقات النسبية ، فسيبدو من المعقول أن نزع من تلك العلاقات تتمتع بصفة الثبات . وهكذا ظلت العلاقات النسبية الهندسية المعروفة باسم « القطاع الذهبى » ، مفتاحا لغوامض الفن ، ولما كانت هذه العلاقات على هذه الدرجة من العالمية فى تطبيقها ، لا فى مجال الفن فحسب ، وإنما فى مجال الطبيعة أيضا ، فلقد نظر اليها فى بعض الأزمنة بنوع من التبجيل الدينى . بل لقد قام أكثر من كاتب من كتاب القرن السادس عشر بربط أجزائها الثلاثة بالثالوث المقدس . وقد صيغت هذه العلاقات فى فرضين من فروض اقليدس : الكتاب الثانى ، الفرض الثانى : (يقطع خط مستقيم معين عند نقطة بحيث يكون المستطيل المكون من مجموع الخط واحد أجزائه مساويا للمربع المنشأ على الجزء الآخر) . وفى الكتاب السادس الفرض الثلاثين : (النسبة بين الجزء الأصغر والأكبر تساوى النسبة بين الجزء الأكبر والكل) . والصيغة العادية هى : يمكن أن يقسم خط معين بحيث تكون النسبة القائمة بين الجزء الأقصر والجزء الأطول مساوية للنسبة بين الجزء الأطول ومجموع طول الخط نفسه . ويظهر الفرض الناتج بصورة أولية فى النسبة القائمة بين ٥ ، ٨ (أو ٨ : ١٣ ، ١٣ : ٢١ وهكذا) ، بيد أن الناتج لم يكن على هذا النحو من الدقة وإنما كان على نحو ما نعرفه فى الرياضه بالعدد الأصم . ولم يكن ما أضافه هذا القول إلى غموضها الشهير قليلا . فهناك قدر كبير من الكتابات حول هذا الموضوع ، إذ بدأ الناس منذ منتصف القرن الماضى تقريبا فى معالجته معالجة جديدة للغاية . وقد حاول الكاتب الالمانى زايسنج أن يثبت أن القطاع الذهبى هو السبيل إلى فهم كل الدراسات المورفولوجية ، فى كل من الطبيعة والفن ، كما نظر جوستاف تيودور فيختر مؤسس علم الجمال التجريبي ، والذى نشرت أعماله الأساسية فى السبعينات من القرن الماضى ، نظر إلى هذا الموضوع باعتباره واحداً من أهم موضوعات بحثه . ومنذ ذلك الحين اهتم كل مؤلف فى علم الجمال تقريبا بأن يضمن عمله شيئا من التفكير فى هذه المشكلة .

وقد زعم منظر مثل زايسنج ان هذا البحث هو السائد فى كل مكان من اعمال الفن ، ولكن الابحاث التالية له لم تثبت زعمه . ومهما يكن من شيء ففى استطاعتنا ان نفرض ان الفنان الجيد يطبق هذا القطاع ، بوعى ، فى عملية بناء عمله ، او انه يكتشفه بشكل حتمى عن طريق إحساسه الغريزى بالشكل .

وقد استخدم القطاع الذهبى على الدوام لضمان النسبة الصحيحة بين الطول والعرض فى المستطيلات التى تصنعها النوافذ والأبواب ، وإطارات الصور وأوراق الكتب أو الصحف . لقد قيل ان كل جزء من الكمان الجيد الصنع يخضع للقانون نفسه ، كذلك فهم الناس اهرام مصر عن طريقه كما كان من السهل ان تفسر العلاقات النسبية القائمة فى الكاندرائيات القوطية : النسبة بين طول ليوان الكنيسة وجزئها المسقوف إلى صحنها المكشوف ، ونسبة العמוד إلى العقد ، ونسبة القمة المدببة إلى البرج ، وهكذا . كما استخدمت العلاقة النسبية كثيرا جدا أيضا فى فن الرسم : نسبة الفراغ فوق خط السماء إلى الفراغ من تحته ، ونسبة المقدمة إلى الخلفية ، كما استنتجت تقسيمات متطابقة مختلفة مشابهة من القطاع الذهبى . وتعتبر رسومات بيبيرودىلا فرانثيسكا أمثلة دقيقة على التنظيم الهندسى .

١١ - ولم يكن القطاع الذهبى هو الذى استخدم وحده ، وإنما استخدمت أيضا كثير من النسب الهندسية ، مثل المربع القائم داخل المستطيل على ضلع عرض المستطيل نفسه ، استخدمت هذه النسب فى عدد لا نهاية له من التركيبات لضمان التناغم أو الاتساق المطلوب . وهذه اللانهاية التسببية لمثل هذه التركيبات هى التى تحول دون أى شرح ميكانيكى للاتساق الكلى لآى عمل من أعمال الفن ، ذلك انه رغم ثبات مقاييس العملية وموازينها الا انها تتطلب نوعا من الغريزة والحساسية لاستخدامها فى انتاج تأثير رقيق . وقد أحب أيضا ان اطرح فرضا قائما على أوزان الشعر . فمن المعروف جيدا ان أى وزن منتظم تماما فى الشعر يكون من الرتبة بحيث لا يمكن احتماله . وقد حقق الشعراء حريتهم آزاء أوزانهم ، فعكسوا جزئيات الأوزان ، وهكذا امكن ان ينعكس اتجاه الإيقاع كله . وكانت النتيجة أكثر جمالا بصورة لا تقارن . وبنفس الاسلوب ، قد تكون بعض النسب الهندسية المعينة ، وهى النسب التى ورثناها من بناء الكون ، هى المقاييس المنتظمة التى يبتعد عنها الفن بدرجات

متفاوتة . وتتحدد مسافة هذا البعد ، مثل تنوع الشاعر لايقاعه ومقياسه لا عن طريق القوانين ، وإنما عن طريق غريزة الفنان وحساسيته . وإننى لأشعر أن مثل هذا الفرض ، ينال من الاثبات أكثر مما ينال من النقض ، عن طريق تحليل مماثل عن الاوانى الاغريقية وضعه مستر جاى هامبيدج (التناسب الدينامى ، مطبعة جامعة اكسفورد سنة ١٩٢٠) ، وهو أكثر التحليلات الهندسية الصحيحة التى اعرفها عن الفن نجاحا . فان الاوانى الاغريقية تتفق فعلا مع قوانين هندسية صحيحة ، وهذا هو السبب فى أنها فى كمالها على مثل هذه الدرجة من البرودة وانعدام الحياة . فانك لتجد على الدوام حيوية أكثر وبهجة أكبر فى إناء غير معقد لأحد الفلاحين . ومن المؤكد أن اليابانيين ، يشوهون - عامدين - الشكل الذى ينشأ تلقائيا على عجلة الفخار ، لأنهم يشعرون أن الجمال الحقيقى ليس منتظما بهذه الصورة .

١٢ - قد يعنى التشويه ابتعادا عن التناغم الهندسى المنتظم . أو بشكل أكثر تعميما ، يتضمن التشويه عدم إهتمام بالنسب التى يقدمها العالم الطبيعى . وعلى ذلك يمكننا أن نقول ، أن هناك تشويها من نوع ما موجود فى كل الفنون ، بصورة عامة ، وربما كان بصورة متناقضة . فقد شوه النحت الاغريقى نفسه من أجل الاقتراب من المثال . إذ لم يكن خط الانف والحاجب ابدا يمثل هذه الاستقامة فى الواقع بل ولم يكن الوجه بيضاويا بهذا القدر ، ولم يكن النهدان مستديرين بهذه الصورة ، كما تتمثل هذه الاعضاء مثلا فى تمثال افروديت ميلوس . ومن المؤكد أنه من الصعب أن نعثر على أى عمل من أعمال الفن قبل عصر النهضة الايطالية لا يبتعد بطريقة أو بأخرى عن الحقيقة . ففى القرن السادس عشر ، حدث أن أصبحت نزع التماثل الحرقى شائعة ، نتيجة لسوء فهم هدف الفن الكلاسيكى . ولكن هذا لم يستمر لفترة طويلة : ففى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، هجر الناس لسبب أو لآخر مفهوم النهضة عن الفن ، ولم يحدث الا فى القرن التاسع عشر ، ذلك القرن الملى بالمجددين المزيفين ، أن أصبح التماثل الحرقى عاديا مرة أخرى .

ومع ذلك فان هناك درجات متفاوتة من التشويه ، ونستطيع أن نقول ، أن واحداً من تلك الترميمات لا يهدف إلى تحويل الحقيقة إلى صورة مثالية . وليس من حق المتفرج أن يحتج الا حينما تنتهك حرمة الطبيعة . فمن الممكن أن يرسم خط الحاجب والانف مستقيما ، ولكن لا يصح أن ترسم الساق ملتوية

بشكل يستحيل تصوره . فالمسألة هنا تتوقف على الدرجة ، ولكن من المرفوض أن تصل إلى درجة الاختلاف الكامل . ولكن أين يمكننا أن نرسم خطا فاصلا بين الدرجتين ؟ اننا إذا تركنا الفن الأغريقي جانبا ونظرنا إلى الفن الكلاسيكي المبكر أو إلى الفن الصيني فسنجد أن التشويه قد قطع شوطاً بعيداً حتى ضاع التماثل الحرفي تماماً ، ولا نجد أمامنا إلا تخطيطاً هندسياً فحسب . وفي الفن البيزنطي نجد أن الرغبة في إعطاء نوع من التماثل الرمزي مع مثال معين قد حرمت الأشكال الانسانية من انسانياتها (شكل ٣٠) . فالمسيح على حجر العذراء ليس طفلاً ، ولكنه تمثيل مصغر لمجد المسيح الرجل وعظمته ووقاره . وفي الفن القوطي ، يرسم كل شيء لكي يساهم في سعى الكاتدرائية المفرد لكي تعبر عن الطبيعة المتسامية للاحساس الديني ، وهنا تغطي رمزية الفن البيزنطي على مثالية الفن الأغريقي ، ذلك أن هدف الفنان ليس هو التماثل الحرفي مع الواقع . وفي الفن الصيني ، والفن الفارسي ، وفي الفن الشرقي عموماً ، تستخدم الدوافع ، لا بشكل واقعي ، وإنما بأسلوب حسي - أي أنها تساهم فحسب في حيوية تخطيط الفنان وإيقاعه العام .

وكل خروج عن التقليد الدقيق هو خروج هادف أملتة إما رغبة الفنان في وضع شكل معين ، أو رغبته في إيجاد كتلة أو شكل موحّد أو متوازن ، أو أملتة رغبته في صنع شيء متعال عن الواقع ، شيء روحي . واعتقد أنه من الممكن أن يظن أن الهدف الثاني ، وهو الرغبة في إعطاء الفن صبغة رمزية ، ليس هدفاً جمالياً بصورة دقيقة . فإن أعمالاً قليلة من أعمال الفن ، هي التي يمكن أن تكون مؤثرة مثل الكنائس البيزنطية في رأينا ، ولكن الفن هو - جزئياً - من صنع الزمن . ويمكننا أن نقول أن الانطباعات الناتجة ليس انطباعاتاً خالصة ، ولكنه انطباعات تاريخية في ناحية منه ، ودينية في ناحية أخرى ، ومناخية في ناحية ثالثة - كما أنه لا يصح إرجاعه - على هذا الامتداد - إلى قوة الفنان . فأنك إذا عزلت الفن ، فستنزله به إلى مستوى عناصر الشكل واللون .

١٣ - إن الأسباب النفسية التي تدفع الفنان (والفنان الكامن في كل منا) إلى أن يعبر عن نفسه في شكل من الأشكال ، دوافع غامضة ، رغم أنه لا شك في امكانية توضيحها على أساس فسيولوجي . ولكن الغريزة التي تدفعنا إلى أن نضغ أزراراً لا ضرورة لها على ملابسنا ، وأن نطابق بين ألوان جواربنا ،

وأربطة عنقنا أوقبعاتنا وستراتنا ، والتي تدفعنا إلى أن نضع الساعة في منتصف سجايف المدفأة وأن نضع البقدونس حول شريحة اللحم الباردة ، هي نفسها المثيرات البدائية غير المهذبة للغريزة التي تدفع الفنان إلى أن يرتب دوافع في شكل من الأشكال . فالنحات الذي نحت الجواد الصيني المرسوم في كان بوسعه أن ينجح جواده بصورة أكثر واقعية في غير ما جهد كبير ، ولكنه لم يكن مهتما بتشريح الجواد ، لأن الجواد قد بعث في ذهنه تخطيطا معينا لمجموعة من الكتل المنحنية ، فكان على التواء العنق ، واستدارات المعرفة ، وانحناءات الكفلين والسيقان ، أن تشوه لكي يتم تنفيذ هذا التخطيط . وكانت النتيجة شيئا ليس شديد الشبه بالجواد - بل هو في الواقع شيء غالبا ما يؤخذ خطأ على أنه أسد - ولكنه مهما يكن من شيء عمل مؤثر جدا من أعمال الفن .

ومن المصادفات أن هذا الجواد الصيني ينتسب إلى أعظم فترات الفن الصيني الأمر الذي يحمل الانسان المرتاب إلى أن يسلم بأنه عمل فنى جيد . ولكن حينما نأتى إلى عمل حديث من أعمال الفن ، إلى رسم مثل « راحة الموديل » بريشة هنرى ماتيس ، فإن إحساساً عميقاً بالعداء يثور حينئذ . ومع ذلك فإن المبدأ الذى يتضمنه العمالان واحد في الحالتين ، فإن ماتيس ليس مهتما بالموديل باعتبارها كائنات حيا ، كما أنه ليس مهتما بالمنظر من أجل خصائصه البنائية ، ولكن هذه الأشياء قد بعثت عملا مشروعا من أعمال الفن فحسب ، ولكنه أيضا أدراك حدسى للموضوع أكثر حيوية بكثير من أى عمل يمكن أن ينجزه التقليد والتماثل الحرى .

إن الشكل وحده لا يمكن أن يمثل عملاً من أعمال الفن . يمكننا أن نقول مؤقتا ، أنه رغم أن العمل الفنى يتضمن دائماً شكلاً من الأشكال ، فإن الأشكال جميعا ليست بالضرورة عملا من أعمال الفن . ويتضمن « العمل الفنى » عادة درجة معينة من التعقيد ، فنحن نحول المصطلح إلى تصميم هندسى بسيط من الدوائر والمثلثات ، بل ونحوه إلى التصميم المهوش ، وإن كان متكاملا ، لبساط مصنوع على الآلة ، رغم أن مثل هذه الأشكال قد تكون جيدة التوازن أو التطابق الكامل .

١٤ - إن ما نتوقعه حقا في العمل الفنى هو عنصر شخصى معين - إذ أننا نتوقع من الفنان أن يتمتع ، إن لم يكن بعقل متميز ، فبحساسية متميزة على

الأقل . أننا نتوقع منه أن يكشف لنا عن شيء أصيل - هذا العنصر الشخصي هو النظرة الموحدة والخاصة إلى العالم . وهذا التوقع هو الذى يؤدي إلى سوء فهم أكيد لطبيعة الفن ، لأنه يمنع الانسان المباشر من رؤية كل الاعتبارات الأخرى . إذ ينكب مثل هذا الانسان على مضمون صورة معينة أو مدلولها حتى أنه لينسى أن الحساسية وظيفة سلبية للإطار الانساني ، وأن الأشياء الموضوعية المنعكسة على حساسية انسان ما ، تتمتع بوجودها الموضوعي الخاص . وحينما ينتقل من الحساسية إلى السخط الأخلاقي ، أو مختلف الحالات الشعورية المتضخمة من أى نوع ، حينئذ يصبح العمل الفني - على هذا المدى - مفقدا للوضوح والشفافية . وهذا يعنى أنه من العدل والاقناع أن نصف العمل الفني بأنه تصميم معين محمل بقدر من الحساسية .

١٥ - ربما كان من الواجب أن نحدد كلمة « التصميم » Pattern بصورة أكثر دقة . فهي تتضمن في استخدامها العادى - شكل قطعة من القماش مثلا - توزيع الخطوط والألوان في تكرارات معينة محددة . فالشكل يتضمن درجة معينة من الانتظام داخل حدود إطار من التخصيص - ففى الصورة يكون هذا الإطار هو إطار الصورة بالتحديد . ونحن نعرف أن وراء هذا المفهوم البسيط عن التصميم درجات متزايدة من التعقيد ، وأول هذه الدرجات ، هى التناسق ، فبدلا من تكرار تصميم ما في متاليات متوازنة ، يعكس التصميم أو يقلب تماماً . ومن المحتمل أن يكون منهج هذه العملية قد تكون خلال بعض اللحظات التكنيكية المناسبة في عملية النسيج . فبدلا من التكرار ، نحصل على توازن دقيق ، مثلما نرى في صورة الحيوانات المتقابلة الشائعة جدا في الفن الشرقى . وكانت درجة التعقيد التالية ، هى التخلي عن التوازن المتطابق بين طرفين في صالح التوازن الشائع في العمل الفني كله . فان للعمل الفني نقطة محورية خيالية (متشابهة لمركز الثقل) وحول هذه النقطة ، تتوزع الخطوط والسطوح والكتل بالطريقة التى تكفل لهم أن « يستقروا » في حالة التوازن والتعادل الكامل .

١٦ - سوف نقوم بتحديد الشكل فيما بعد (أنظر الفقرة رقم ٢٦) إلا أنه ليس هناك ما هو غامض حقا في هذا المصطلح . والقاموس يقدم المعنى على أنه « الهيئة ، ترتيب الأجزاء ، جانب مرئى » ، وليس شكل عمل فنى ما بأكثر من هيئته ، أو ترتيب أجزائه ، أو جانبه « المرئى » . فاننا سنجد شكلا حالما كانت

هناك هيئة ، وحالما كان هناك جزءان أو أكثر متجمعين مع بعضهما لكى يصنعوا نسقا مرثيا . ولكننا من الطبيعى حينما نتحدث عن شكل عمل فنى ما ، فإننا نضمن كلامنا ، أنه شكل « خاص » بطريقة معينة ، أو أنه شكل يؤثر فينا بطريقة معينة .

ولا يتضمن الشكل معنى الانتظام ، أو التوازن أو اى نوع من التوازن الثابت . فأننا نتحدث عن شكل الرجل الرياضى ، ونحن نعنى تماما نفس الشيء الذى نعنيه ونحن نتحدث عن شكل عمل فنى . والرجل الرياضى يكون ذا شكل جميل حينما لا يحمل جسمه لحما زائدا ، وحينما تكون عضلاته قوية ، ومشيته جميلة وحركاته اقتصادية غير متعبة . إننا نستطيع أن نقول نفس الشيء تماما عن تمثال أو صورة . ولننظر إلى صورة على سبيل المثال ، ولنر ماذا يحدث حينما ننظر إليها . لسوف نزعّم أنها صورة جيدة ، وأنها ، كما يقول المثل « تحركنا » .

١٧ - المثال الذى سأتناوله هو رسم ملون بريشة الفنان اليابانى العظيم كانسوتشيكا هوكوساى (١٧٦٠ - ١٨٤٩) . وعلينا بجانب اعترافنا للصورة بأنها صورة جيدة ، أن نفترض أن الشخص الذى سينظر إليها فى حالة عقلية سوية . أن كل ما هو ضرورى فيه ، هو أنه يتمتع بعقل « مفتوح » بصورة كاملة . أنه يجب ألا يتوقع أن يرى نوعا بذاته من الصور ، بل ولا حتى صورة تماثل تلك التى سيرها . أنه لا يفعل شيئا الا أن يسير بالقرب من المكان ، لا يفكر فى شيء بعينه ، ثم ينتهى إلى الوقوف أمام هذا الموضوع أما ما يحدث بعد هذا فهو أمر يتعلق إلى حد كبير بالجنسية والجنس . ولكننا سنقتاول المشكلة من أكثر جوانبها غموضا ، ولنفترض أن متفرجنا رجل انجليزى عادى . فاذا وقف مراقب ذو خبرة ، مختبئا بحذر وراء احدى الستائر ، فانه سيلاحظ اتساع عينيه ، بل وسيلاحظ انحباس أنفاسه ، وربما سمع منه صوتا يدل على الاندهاش . وهو قد يتسمر هناك ، ربما لثلاثين ثانية . وربما لخمس دقائق ، ثم سيمضى فى طريقه ، وربما كتب خطابا فيما بعد ، حيث تنفجر صدمة الفرح التى تلقاها بتلك الصورة السلبية ، تنفجر فى فيض من المبالغات الفريدة .

١٨ - لقد اخترعت نظريات عديدة لتفسير اعمال العقل فى مثل هذا الموقف ، ولكن معظم هذه النظريات تخطىء فى رأى ، عن طريق المبالغة فى

تقدير تأثير الحدث والحاحه . إننى لا أصدق أن شخصا ذا حساسية واقعية ، يمكن أن يقف أبدا أمام صورة ما ، ثم بعد عملية تحليل طويلة يعلن أنه قد تمتع بها . إننا أما أن نحب عند النظرة الأولى وأما ألا نحب أبدا . ومن الطبيعى أن تكون هناك لحظات ، حيث لا يكون من الممكن أن يتلقى المتفرج انطبعا تلقائيا دائما لسبب أو لآخر : يجب أن يعزل العمل الفنى على الدوام . إن أعمالا فنية عديدة - كواجهة الكاتدرائية القوطية مثلا - تكون بناء معقدا مكونا من عدة أعمال فنية منفصلة ، ولا يضمها الا وحدة بسيطة فى المفهوم أو التنفيذ ، ولكن هذا هو التكيف الوحيد الذى تصنعه الحاجة . إننا نقول أن عملا فنيا معينا « يحركنا » ، وهذا تعبير دقيق . فالعملية التى تحدث داخل المتفرج عملية وجدانية ، فهى تحدث مصحوبة بكل الانعكاسات التلقائية التى قد يربطها العالم النفسانى بعاطفة ما . ولكن ربما كانت الحقيقة هى ما قالها اسبينوزا وكان أول من أبرزها (فى الجزء الخامس من كتاب « الأخلاق » ، الفرض الثالث) وهى أن العاطفة تصبح عاطفة حالمًا تكون فكرة واضحة ومتميزة عنها . وأكثر النظريات نجاحا من بين تلك النظريات التى تقبل فكرة التأمل الطويل التلقائى ، هى نظرية اين فوهلونج Einfühlung وما كتب عن هذه النظرية ضخّم جدا ، ولكنها حصلت على التعبير الكلاسيكى عنها على يد تيودور ليبس Theodor Lipps وهو واحد من أعظم من كتبوا فى علم الجمال . وقد ترجمت كلمة Empathy إلى Einfühlung « تسرب الانفعال » ، أو « انتقال الانفعال » ، على قياس Sympathy - التعاطف - وكما أن كلمة التعاطف Sympathy تعنى الاحساس « مع » فإن كلمة تسرب الانفعال Empathy تعنى الاجساس « فى » فأننا حينما نشعر بالتعاطف مع الانسان المخزون فأننا نعيد تمثيل احساسات الآخرين فى أنفسنا ، وحينما نتأمل عملا فنيا ، فأننا نزج بأنفسنا ، داخل إطار هذا العمل الفنى ، وستتحدد مشاعرنا تبعا لما سنجدّه هناك ، وتبعا للمكان الذى نحتله . وليس من الضرورى أن تكون هذه التجربة مرتبطة بملاحظتنا للأعمال الفنية ، فمن الطبيعى أننا نستطيع أن « نزج باحساسنا فى » أى شىء نلاحظه ، ولكننا حينما نعمم القضية بهذا الشكل ، لا يكون هناك سوى تمييز ضئيل بين تسرب الانفعال والتعاطف . إننا إذا ما نظرنا إلى هذا الرسم اليابانى ، فسينجذب انتباهنا إلى الرجال فى القوارب ، ولابد أننا سنشعر بالتعاطف معهم فى خطرهم ، ولكن إذا تأملنا الرسم باعتباره عملا فنيا ، فستستثير انسيابية الموجة الهائلة مشاعرنا

إننا تلج في حركتها المتصاعدة ، وسنشعر بالتوتر القائم بين جيشانها وبين قوة ثقلها ، وبينما تنكسر رأس الموجة إلى زبد متناثر ، فإننا نشعر بأننا نحن أنفسنا نمد مخالبتنا الغاضبة لكي تستند إلى الأشياء القريبة تحقنا .

١٩ - إن العمل الفني هو بمعنى من المعاني تحرير للشخصية ، إذ تكون مشاعرنا - بصورة طبيعية - مكبوتة مضغوطة . إننا نتأمل عملا فنيا ، فنشعر بشيء من التنفيس عن مشاعرنا بل إننا لا نشعر بهذا التنفيس فحسب - والتعاطف نوع من التنفيس عن المشاعر - ولكننا نشعر أيضا بنوع من الاعلاء ، والعظمة والتسامي . وهنا ، يكمن الاختلاف الأساسي بين الفن والاحساس العاطفي ، فالاحساس العاطفي تنفيس عن المشاعر ، ولكنه أيضا نوع من الارتياح وارتخاء الوجدان . والفن أيضا تنفيس عن المشاعر ، ولكنه تنفيس منشط مثير . فالفن هو علم اقتصاد الوجدان ، انه الوجدان متخذاً شكلاً جميلاً .

٢٠ - ويعترض أحيانا على نظرية " تسرب الانفعال Einfühlung " بأنها لا تنطبق الا على الفن التشكيلي ، وبأنها لا تستوعب ردود أفعالنا الجمالية تجاه اللون مثلا . فقد تحركنا زرقة السماء الإيطالية ، أو بريق الغروب ، ولكن ليس لهذه الأشياء شكل معين يمكن لمشاعرنا أن تلجّه . ولكن ، هل نستطيع أن نسمى مثل هذه الأشياء أعمالاً فنية ؟ أليست هي مجرد ظواهر نسلك أزاءها على أساس حسي ؟ ضغ إلى جانب زرقة السماء أو بريق الغروب لونين أو أكثر ، وستكون على الفور علاقة شكلية بين تلك الألوان . فالفن كله تطور لعلاقات شكلية ، وحيثما يكون هناك شكل فسيمكن أن يكون هناك تسرب للانفعال . أما مسألة " تسرب انفعالنا " بشكل دائم حينما ننظر إلى صورة ما ، فهذا شيء آخر . فقد بدأت بأننا ننظر إلى الصورة بعقل حر تماماً ، ولكن هذا ظرف نادر الحدوث - في مثل نقاء القلب ، الذي هو شرط رؤية الله .

٢١ - هناك كثير من الكلام حول ردود أفعالنا الفردية أزاء شكل العمل الفني . ولكن من الطبيعي انه ليس من الضروري أن يكون الشكل هو كل ما هو موجود في العمل الفني ، كما أننا لا نسلك دائماً بهذه الطريقة الشخصية المنعزلة . فان الكنيسة القوطية لم تشيد بهدف واحد هو أن نعطي مشاعرنا نوعاً من الاحساس بالرفعة ، بل لقد هدفت إلى أشياء أخرى كثيرة إلى جانب هذا - كأن تكون صالة للغناء ، ومكاناً لممارسة الطقوس ، وبيتاً مليئاً

بالصور لتعليم الاميين . ولقد كانت تلك الكنيسة كل هذه الاشياء في وقت واحد . ولكى نعود إلى رسم هو كوساى نقول : يمكن ان نضع هذا الكلام في الاعتبار ايضا بالمعنى التعاطفى الذى ذكرته - بالبساطة التى نراها في صورة موجة هائلة تغلب قاربين محملين بالناس على امرهما . وتكون تلك الجوانب « مضمون » الصورة ، ومن الممكن تأمل هذه الجوانب بأفضل طريقة ممكنة بعد ان تتطور قاعدتها العضوية تطورا بعيدا (انظر الفقرة رقم ٢٢) . الا اننا نستطيع ان نوضح ما نعنيه بكلمة « المضمون » عن طريق تأمل انواع معينة من الفن ، خالية تماما من المضمون نفسه .

٢٢ - ان صناعة الفخار ، هى ابسط الفنون جميعا واكثرها صعوبة في ان واحد . وهى ابسط الفنون لانها أكثر اولية ، وهى أكثر الفنون صعوبة لانها أكثر تجريدا . وصناعة الفخار من الناحية التاريخية ، من بين أوائل الفنون التى ظهرت على الأرض . فقد صنعت اقدم الأوانى بالأيدي من الطين الخام المستخرج من الأرض ، كانت مثل هذه الأوانى تجفف في الشمس والهواء ، وحتى في المرحلة التى سبقت قدرة الانسان على الكتابة ، وقبل ان يكون له ادب او حتى دين . كان يملك هذا الفن ، ومازال بإمكان الأوانى التى صنعت في ذلك الزمن ان تحركنا بشكلها المؤثر ، وحينما اكتشفت النار وتعلم الانسان ان يجعل أوعيته أكثر صلابة وقدرة على البقاء ، وحينما اخترعت العجلة ، واستطاع صانع الفخار ان يضيف الايقاع والحركة المتصاعدة إلى تصوراته عن الشكل ، حينئذ تواجدت - او توافرت - كل الاسس اللازمة لهذا الفن الأكثر تجريدا . لقد نشأ الفن وتطور من اصوله الوضعية ، حتى اصبح في القرن الخامس قبل ميلاد المسيح ، الفن الممثل لأكثر الاجناس التى عرفها العالم من قبل ثقافة وحساسة . فالزهريّة اليونانية نموذج للتناغم الكلاسيكى . وحينئذ قامت حضارة ناحية الشرق ، فجعلت من صناعة الفخار فنا الأثير والأكثر تعبيرا عنها ، بل واستطاعوا ان يدفعوا بهذا الفن إلى صور اندر نقاء مما استطاع الاغريق ان يحققوه . فالزهريّة اليونانية تمثل تناغما جامدا (ستاتيكيّا) اما الزهريّة الصينيّة - حينما تتحرر من التأثيرات المفروضة للثقافات الأخرى والأساليب الفنية المخالفة فقد حققت تناغما متحركا (ديناميا) فانها ليست مجرد علاقات بين الأعداد ، ولكنها حركة حية ايضا . انها ليست شيئا خزفيا ، وانما هى زهرة حقيقية .

ويكأن للنماذج الكاملة من صناعة الفخار ، المتمثلة في فن الاغريق والصين مثيلاتها المتقاربة في البلدان الاخرى : في بيرو والمكسيك ، وفي انجلترا ، واسبانيا في العصور الوسطى ، وفي ايطاليا عصر النهضة ، وفي المانيا القرن الثامن عشر - وفي الحقيقة أن هذا الفن ، جوهرى ومرتبطة بالاحتياجات الاولى للحضارة لدرجة كبيرة ، حتى أنه لابد للمزاج القومى من أن يجد التعبير عن نفسه في هذا المجال . بل أنه يمكنك أن تحكم على فن بلد من البلدان ، وأن تحكم على رقة احساساته عن طريق صناعة الفخار لديه ، فانه مقياس لذلك اكيد . وصناعة الفخار فن خالص ، انها فن تحرر من كل رغبة في التقليد . وفن النحت ، وهو اقرب الفنون صلة بصناعة الفخار ، له اتجاهات تقليدية منذ بدايته ، وربما كان لهذا السبب أقل حرية في التعبير عن ارادة التشكل من صناعة الفخار ، أن صناعة الفخار فن تجسيى بأكثر معانى هذه الكلمة تجريدا .

٢٣ - يجب الانخاف من كلمة « مجرد » هذه . فالفنون جميعا مجردة بشكل مبدئى . والا فمأذا تكون التجربة الجمالية ، التى نزع عنها غطاؤها العارض وارتباطاتها سوى استجابة من جسم الانسان وعقله للتأغامت المنعزلة أو المخترعة ؟ إن الفن هروب من الفوضى . إنه حركة محسوبة محكمة بالأرقام ، إنه كتلة يحكمها مقياس معين ، إنها تلقائية المادة وفوضاها تبحث عن ايقاع الحياة (انظر الفقرة ١٨٢) .

٢٤ - ولكى نحصل على تقيض كامل لمثل هذا الفن المجرد ، يمكننا أن نتناول عملا من أعمال الحقيقة الأكثر انسانية في تاريخ الفن الاوربى ، مثل رسم الوجه المرمى البارز لشاب ، من عمل نحات ايطالى في اوائل القرن السادس عشر . قال راسكين ذات مرة : أن أفضل الصور الموجودة للمدارس العظمى هى كلها صور لوجوه - Portraits أو مجموعات لوجوه ، وهى دائما لأشخاص بسطاء جدا ليسوا من النبلاء أبدا .. لقد امتحنت قوة هذه المدارس الحقيقية إلى أقصاها ، ولم يحدث أبدا - في حدود علمى - أن برزت هذه القوة بمثل هذا النفاذ مثلما يحدث في رسم رجل أو امرأة . والروح التى كانت تكمن فيهما .. وأيا ما كان عظيما حقا في الفن الاغريقى أو المسيحى ، فهو أيضا شيء انسانى على وجه التحديد .. ورسم الوجه من الناحية التاريخية كما تبين راسكين ، خاصية مميزة لفترات معينة نسميها نحن بالانسانية .

والانسان في مثل هذه الفترات هو المعيار لكل شيء بل أن كل ما يصنع انما يصاغ ليسهم في التعبير عن وعى الانسان بخصيئته الخاصة . ومن ثم يصبح الفن إعرابا وتقديرا لانسانية الانسان نفسها . ولا مرية في أن هذا هو الأساس الحقيقى لشيوع رسم الوجوه . ولم يضعف من هذه النظرية أن المصورين يختارون دائما اقبح زملائهم لكي يصورونهم ، ذلك لأن الانطلاق من الواقع من أجل تصوير مثال معين يعتبر هزيمة للدافع النرجسى (عبادة الذات) ، الذى يتطلب دائما صورة يمكن الوثوق بها .

ويتطابق ظهور رسم الوجه مطابقة تكاد تكون دقيقة مع ظهور الرواية . فقد تحقق الدارسون من أن رسوم وجوه دانتي وآخرين في الرسوم المائية المعزوة إلى جيوتو بدأت في كنيسة بارجيللو في فلورانس التى يعود زمن تشييدها إلى سنة ١٣٢٧ وأن بوكاشيو كتب حكايته الأولى سنة ١٣٣٩ ، وكتب « الديكاميرون » بعد تسع سنوات من هذا التاريخ . ومتعلما كان رسم الوجه الأول مجرد جانب مسطح Flat Profile كذلك كانت الشخصية في الرواية الإيطالية المبكرة ضحلة العمق إلى حد ما . وليس للمرء أن يمضى في هذه المقارنة بعيدا ، فمن المؤكد أن الرواية لم تحصل على الثبات النفسى والدقة التى اتضحت بالفعل في رسم الوجه مع نهاية القرن الخامس عشر الا في فترة متأخرة جدا بعد ذلك - ربما تصل إلى القرن السابع عشر . ولكن الاهتمام العام بالشخصية ، والمشارك بين كل من الرسم والرواية ، كان قد احرز تطورا مستمرا سريعا منذ أوائل عصر النهضة ومازال هذا التطور يتقدم حتى الآن . ويمكننا أن نرسم خطين قريبين متوازيين بين صورة فريث « يوم الدربى » ، وبين رواية مثل « يوميات بيكويك » ، فهناك نفس الافتقاد إلى القيم الشكلية ، ونفس التركيز على الشخصيات الانسانية ، ونفس نوع الاهتمام العاطفى .

وعلى ذلك فيمكننا أن نصف رسما جيدا بالمعنى الانسانى لأحد الوجوه ، بأنه رسم صادق لشخصية فرد معين . إن اهتمامنا من نوع سيكولوجى - وهذا يعنى أننا لا نصدر احكاما أخلاقية على شخصية الفرد المرسوم أننا لنحس بالرضاء إذا بان لنا أن الفنان قد أدرك شخصية موضوعه في تفرداها وتميزها ، ونقع ببراعته الرشيقة ومهارته المتمثلة في معرفته وفهمه لوسيلته الفنية التشكيلية . والآن لابد أن يكون من الواضح أن « الاثارة » التى نحسها نتيجة لمثل هذا العرض ليس من الضرورى أن تكون من نوع جمالى .. إننا غير

مهتمين بميزة مجردة للجمال ولكننا مهتمون بالتعرف على شيء قد يمكن لنا أن نسميه الحقيقة العلمية . وليس الفنان في مثل هذه الحالة الا مجرد عالم نفسى يستخدم الألوان ، وكثير من عظماء مصورى الوجوه من هذا النوع . ومهما يكن من شيء فان كثيرا من صور الوجوه هي أعمال فنية عظيمة ، حتى اننا لا بد أن نسأل أنفسنا في النهاية ، ما الذى يميز بين رسم لوجه يعتبر وثيقة سيكولوجية عن رسم لوجه يعتبر عملا فنيا ؟ قد يجيب احدهم : أن ما يميزهما ببساطة هي القيم الجمالية ، أى العلاقات الشكلية ، للفراغ واللون انتى تشكل النظام البنائى لكل الأعمال الفنية . وبهذا المعنى ، قد يقبل رسم لأحد الوجوه على أساس قيمته الظاهرة باعتباره حياة جامدة ، ولن تكون هناك ضرورة تلزمنا بأن نميز بين ملامح وجه صورة هالز Hals المسماة « الفارس الضاحك » وبين رباط الحذاء المزرکش الجميل الذى يزينه . ولكننا نقوم بمثل هذا التمييز بينهما فعلا . وهذا شيء بعيد تماما عن الاهتمام السيكولوجى الذى ذكرته منذ قليل . ومن الممكن أن يسمى هذا الاهتمام بالاهتمام الفلسفى . فان المصور أو النحات - فى أجود رسوم الوجوه - يضع وراء الشخصية الفردية لمن يصوره تلميحات عالمية معينة . ويمكننى - بشكل أفضل - أن أصور ما أعنيه بمثال أدبى مشابه آخر . ليست شخصيات مسرحيات شيكسبير العظيمة مجرد شخصيات فردية ، ورغم كل واقعيته وأخلاصها للحياة ، ولكنها أيضا أمثلة أو طرز لعواطف الانسانية وأهوائها بشكل عام . إننا لا نستمد من أبطال مسرحيات شيكسبير مجرد الانطباع الحسى عن الحيوية ، ولكننا نستمد منها أيضا إحساسا بالجلال ، وهو رد الفعل التخيلى للانطباع الحسى .

٢٥ - يمكننا على ذلك أن نستنتج أنه قد توجد ، إلى جانب القيم الشكلية الخاصة مثل تلك التى وجدناها فى الاناء الفخارى قد توجد قيم سيكولوجية ، وهى القيم التى تبرز من خلال مشاركتنا العاطفية الانسانية العامة ومن خلال اهتمامنا ، بل توجد تلك القيم التى تبرز من خلال حياتنا اللاواعية ، وبعد تلك القيم ، توجد القيم الفلسفية التى تبرز من خلال مستوى عبقرية الفنان وعمقها . وربما كانت تلك الكلمات غامضة بعض الشيء - على الأقل كلمة « عبقرية » هذه . ولكن لكى نضع قولنا فى كلمات أبسط ، يمكننا أن نقول أنه حينما تكون كل الجوانب - بين الفنانين - متشابهة - القدرة التقنية وتحديد التعبير الاقتصادى والنظرة السيكولوجية الثاقبة - فان الفنان الأكثر عظمة ،

هو ذلك الذى يتمتع بالذهن الأكثر اتساعا ، هو ذلك الرجل الذى لا يرى ولا يشعر بالأشياء التى تواجهه مباشرة فحسب ، ولكنه يرى هذا الشيء فى دلالاته العالمية - أى أنه يرى الواحد فى المتعدد ويرى المتعدد فى الواحد . ولكننا لا نستطيع أن نؤكد بقوة كبيرة أن الفنون التشكيلية هى فنون مرئية ، تعمل من خلال العيني ، تعبر عن حالة شعورية معينة وتنقلها . فإذا كان لدينا أفكار نريد التعبير عنها ، فإن الوسيلة المناسبة لذلك هى اللغة . فالفنان غير قابل لنقل الأفكار فى مخاطرته الفنية . إلا أن عمله لا يتم عن طريق تقديم مثل تلك الأفكار ، ولكنه يتم عن طريق نقل رد فعله الوجدانى ازاءها .

٢٦ = ولنفحص الآن عن قرب أكثر البناء الحقيقى لأحد الأعمال الفنية ، ومن المعتاد أن يستخدم فن التصوير سجلا لهذا العمل ، وقد لا يؤدي ابتعادنا عن تلك العادة إلا إلى زيادة الصعوبة على القارئ ، إلا أننا ينبغي أن نتذكر أن التصوير ليس إلا أحد الفنون المرئية ، ولا يبدأ تفوقه إلا منذ عصر النهضة فهو على ذلك فن حديث نسبيا . وهناك دلائل تشير إلى أنه فى المستقبل ستتجه الزخرفة الداخلية interior decoration إلى أن تزاخم الصورة على الجدار ، لذلك فإن الأهمية النسبية لذلك الفن تقابل الآن تحديا بالفعل . وقد يكون من الممكن أن نحل مشكلة الأسلوب ، أو علم التركيب ، وكل المسائل الأخرى المتعلقة ببناء العمل الفنى ، عن طريق مصطلحات الهندسة المعمارية أو النحت ، بل وعن طريق مصطلحات صناعة الفخار والنقل من النماذج ، أو أى من الفنون الأخرى التى تسمى بالفنون « الصغرى » . ولكن التمييز بين الفنون « الجميلة » و « الفنون التطبيقية » تفوقه ضارة مؤذية ، فمن خلال ما قلناه من قبل عن طبيعة الجمال سيكون من الواضح أن ميزة الجمال هذه إنما تتواجد فى أى عمل فنى ، بغض النظر عن هدفه النفعى أو حجه أو ندرة وقيمة المادة التى صنع منها . فالحاج ، بالنسبة لحاسة اللمس أكثر إمتاعا من العظم ، والحرير أكثر من الصوف ، وحجر الفريزى (السماق) أكثر من الجبس الباريسى ، ولكن العمل الفنى ، من خلال نفس عملية استغلال مميزات المادة التى يصنع منها ، فإنه يتغلب على جوانب القصور الموجودة فى تلك المادة .

هناك طرق مختلفة ، يمكننا بها أن نحلل العمل الفنى . إذ يمكننا أن نتناول العناصر الفيزيائية فى صورة معينة ، ثم نعزل هذه العناصر ، ونأملها ، ونقيمها

كل عنصر منها على حدة ، ثم في ارتباط الواحد منها بالآخر . وربما كان هناك خمسة من مثل تلك العناصر ، ايقاع الخط ، وحجم الاشكال ، والفراغ ، والضوء والظل ، ثم اللون ، وهذا هو وضعها - في معظم الحالات من ناحية ترتيبها لا بالنسبة لأهميتها المطلقة ، ولكن لمجرد اعتبارها مراحل متتالية في ذهن الفنان . فالشكل لابد أن يتحدد عن طريق خط معين ، وهذا الخط ، لابد أن يكون ذا ايقاع خاص به ، الا إذا أراد الفنان أن يكون مجردا من الحياة ، ولابد من أن يفكر الفنان في حجم الاشكال وفي الفراغ وفي الضوء والظل في ارتباط وثيق ببعضها البعض . فهي جميعا جوانب من احساس الفنان بالفراغ . فالكتلة فراغ صلب ، والضوء والظل هي تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ . وليس الفراغ الا عكس الكتلة . وهذا واضح بشكل خاص في فن البناء ، إذ لابد لنا من أن نتصور الكاتدرائية على سبيل المثال ، اما باعتبارها عددا من الجدران تضم فيما بينها فراغا ، فينبغي حينئذ أن ينظر اليها من الداخل ، وإما باعتبارها عددا من الأسطح تحدد كتلة معينة فينبغي حينئذ أن ننظر اليها من الخارج ، والمعبد الأغريقي مثال واضح على القضية الثانية . اما الكاتدرائية القوطية فهي مثال واضح على القضية الاولى . فقد كان المهندس الأغريقي يسعى جاهدا على الدوام لكي يتجنب الاحساس بالفراغ او الخواء ، وكان المهندس القوطي يسعى جاهدا على الدوام لكي يخلق انطباعا بالفراغ ، والانطلاق الذي لا تحده مادة . وكان الاثنان معا يفكران في الفراغ والكتلة والضوء والظل . وتبرز نفس هذه الجوانب في تجمعات الأشخاص او تفاصيل قطعة من الأرض على سطح قماشة الرسم .

٢٦ (١) - إننا إذا ما نظرنا إلى كل الجوانب التاريخية التي ظهرت للفنون المرئية ، فسوف نجد من بينها جانبا أو أكثر ، أساسياً عاما . ومن الطبيعي أننا إذا حددنا الفنون المرئية تحديدا غامضا باعتبارها شيئا يجلب المتعة عند رؤيته ، قاننا ، في محاولتنا لكي نجد شيئا مشتركا بين لون الوردة ومعبد البارثينون ، سننزل إلى مستوى العوامل الفسيولوجية في الجهاز العصبي . ولكن الفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القائم بين الغموض والتخطيط الخارجي . ومن المؤكد أننا نجد أن النوع الأول من الفنون تاريخيا - فمن رجال الكهوف - يبدأ بالخط الخارجي . فقد بدأ الفن بالرغبة في رسم خطوط ما - ومازال يبدأ هذه البداية عند الطفل . وقد ظل رسم

الخطوط واحدا من أكثر العناصر أساسية في الفنون المرئية - حتى في فن النحت ، وهو الفن الذى لا يعتبر مجرد كتلة ، وإنما كتلة ذات خطوط خارجية . وقد كانت هذه الخاصية من الجوهرية حتى أن بعض الفنانين لم يترددوا في أن يجعلوها أساس الفنون جميعا . وقد عبر بليك Blake عن هذا الرأي بقوة عظيمة في كلمات اقتطفتها بتمامها في الفقرة رقم ٦٦ :

« أن القاعدة العظيمة والذهبية للفن ، كما هي للحياة ، هي : كلما كان الخط المحيط أكثر تحديدا وحدة وبروزا ، كان العمل الفني أكثر كمالا ، وكلما كان أقل بروزا وحدة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال .. »

وقد مضى يذكر بشكل يثير الإعجاب كيف أن أحد مصوري الوجوه قال لي مفاخرا : أنه منذ أن تدرب على التصوير Painting فقد كل فكرة عن الرسم التخطيطي drawing ثم علق على ذلك بأن مثل هذا الرجل يجب أن يعرف أنني قد نظرت اليه باحتقار وأن أول ما يجب على المرء أن يعرفه عن « الخط » ، أنه ليس من الضروري أن يختفى في الطريق من الرسم إلى التصوير فإن رسم الخط هو أحد وسائل التصوير - ومن المؤكد أن بليك كان سيقول أنه الوسيلة الوحيدة .

ولكن فلنلاحظ أولا قدرة الخط على ايجاد أكثر من خط خارجي : فإن الخط يمكن أن يعبر - بين يدي أستاذ متمكن - عن الحركة والكتلة . فالحركة لا يعبر عنها فقط - بالمعنى الواضح للأشياء المرسومة - عن طريق الإشارة المتحركة (يعنى اخضاع الخط للملاحظة التقييمية للعين) ، ولكنها يعبر عنها - بصورة أكثر جمالية - بالجصول على حركة ذاتية خاصة بها - عن طريق رقص الفرشاة على الصحيفة في مرح مستقل تماما عن أى هدف نفعى . وقد تجسمت هذه الميزة للخط - رغم أننا نستطيع أن نذكر بعض الرسامين الغربيين مثل بوتشيللى و بليك - أفضل مما تجسمت في الفنون الشرقية - في الرسومات والتخطيطات والنحت على الخشب في الصين واليابان ، وحينما ننظم هذه الأعمال الفنية تنظيما صحيحا ، فسرى « الايقاع » نتيجة لهذا التنظيم . وربما كان بإمكاننا أن نتصور كيف يستطيع الخط الراقص أن يقدم هذا الاحساس الايقاعى تصويراً أكثر سهولة من تفسير هذه الظاهرة : يمكننا أن نتصورها عن طريق مشابهاتها الموسيقية والفيزيائية ، ولكن شرحنا لها بنوع من المصطلحات المرئية يحتاج إلى نظرية من مثل نظرية « تسرب الانفعال »

- فان حساسيتنا الفيزيقية يجب - بطريقة ما - أن تلج الخط متعرضة له ، ذلك لأن الخط بعد كل شيء لا يتحرك أو يرقص ، وإنما نحن الذين نتخيل أنفسنا ونحن نرقص على مدى مساره .

وأبرز ميزات الخط هي قدرته على أن يوحى بالكتلة أو الشكل الصلب - وهذه ميزة لا يحصل عليها الا لدى أعظم الأساتذة ، وهي ميزة تبدو في عديد من الشطحات الماهرة عن الخط الخارجى المستمر - فالخط نفسه عصبي وحساس عند أطراف الأشياء ، أنه سريع وغريزي ، وبدلاً من أن ينطلق مستمراً في طريقه ، فإنه ينكسر في النقط الصحيحة تماماً ، ليدخل جسم التصميم مرة أخرى ليوحى بنوع من الأشكال المتجمعة المتضامة . وهو قبل كل شيء ذو صفة انتقائية ، ويوحى بأكثر مما يقرره . والخط في الحقيقة دائماً ، وسيلة مختصرة جداً ومجردة لانتهاء موضوع ما ، أى أنه نوع من الاختزال التصويري . وأنه لمن المدهش أن نتخيل مقدار التجريد الذى كان من الممكن أن يقع فيه الخط دون الأساءة إلى القوانين التقليدية للتمثيل representation ولنفكر - مثلاً في الأساليب المختلفة التى تمثل بها أوراق الأشجار ، وتخدمنا هذه النقطة في إبراز الدور القوى الذى تلعبه التقاليد في تجربتنا الجمالية .

ومن المحتمل أن بليك كان على حق ، حينما لم يملك الا الاحتقار للمصور الذى فقد كل قدرة على الرسم فان العاملين معا (التصوير والرسم) يتضمنان الغرائز نفسها . كما أن جميع مصوري عصر النهضة العظام ، ابتداء من ماساشيو إلى تيبولو ، كانوا رسامين أذاذاً أيضاً . ولا يستطيع مصور حديث مثل بيكاسو ، وهو الذى يخدع بسرعه والتناقض الواضح بين أساليبه المتغيرة ، لا يستطيع أن يبدى استاذيته بمثل الاقتناع الذى يبدىها في رسوماته ، التى تعبر بمجهود قليل في رحابة ذات شكل ثلاثى الابعاد ، وأننا لنجد نفس الدليل العميق على العبقرية أينما نظرنا - في الشرق كما في الغرب - في الماضى البعيد ، وفي زماننا لهذا ، بل إن هذه الخاصية لتبلغ من الشمول بالنسبة للفنون المرئية ، حتى أنه من السهل أن نقع في موقف بليك المتطرف فتخليها - خاصية الخط - الميزة الأساسية . ولكن الميزة المعروفة بالنغم أو الدرجة Tone هي ميزة شاملة وعالية أيضاً ، وربما كانت بديلاً ذا قيمة مساوية باعتبارها أسلوباً للتعبير .

٢٦ (ب) - « فالنغم » كلمة تخدم أكثر من فن واحد ، والمفروض أن أول استخدام لها كان استخداما موسيقيا ، ولكنها منذ بداية النقد الفني في القرن السادس عشر استخدمت في الرسم . وفي أيامنا هذه قد يقوم أحد النقاد الموسيقيين بالرد على هذا التعليق ، ولكي يزيد من اضطرابنا ، يربط كلمة مثل « النغم » بمصطلحات تنتمي إلى فن الرسم . ومن ثم قد نقرا في صحفنا أن الأنسة « س » من الضعف بمكان في تنويع « لون النغم » حتى لا يمكن أن تكون مغنية أغان . ويبدو أن استخدام الموسيقيين لكلمة « متنوع الالوان Chromatic » جدير بالاحترام مثل استخدام الرسامين لكلمة « النغم » . ومع ذلك فانه يمكن لهذه التداخلات المتبادلة أن تتجاوز الحد بل وتصبح سخيقة ، مثلما هي في هذا الوصف لصورة ليوناردو : « الصلاة » . أن وضع الشجرة العارية في ارتباط بالانغام المكتومة للنخلة ، وبالشجرتين الناميتين بين الاطلال ، يعطى ايقاعا منغما للتأليف كله .

وقد قام راسكين في كتابه « مصورون محدثون » بمحاولة لتحديد معنى النغم في الرسم : « أننى أفهم شيئين من كلمة « النغم » : أولهما الارتياح الكامل والعلاقة بين الأشياء في تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض ، وفي كثافتها وعتامتها . وفيما يتعلق بكونها اقرب أو أكثر بعدا ، والنسبة السليمة بين ظلالها جميعا إلى الضوء الرئيسى في الصورة .. وثانيا : بالنسبة الدقيقة بين الوان الظلال إلى الوان الاضواء ، حتى يمكننا أن نشعر على الفور بأن تلك الظلال ليست الا درجات متفاوتة للضوء نفسه » . لا يعتبر هذا التحديد واضحا جدا ، وربما كان من الأفضل أن يعالج الموضوع باعتباره موضوعا يدور حول التطور التكنيكي . فبعد مشكلة الايحاء بكتلة ذات ابعاد ثلاثة عن طريق التخطيط الخارجى جاءت مشكلة الايحاء بالكتلة عن طريق الضوء . فالخط يعتبر تجريدا ، فهو لا يحمل علاقة بالمظهر المرئى للأشياء ، أنه لا يفعل شيئا الا أن يوحى بذلك المظهر . إن باستطاعة الخط أن يوحى بضوء موضوع ما (من الواضح أنه يستطيع ذلك عن طريق التنويع في سمك الخط) ، ولكن اهتمامه الرئيسى ينصب على ما يمكن لنا أن نسميه الحقيقة الموضوعية للأشياء الجامدة . والضوء سيال منساب : فهو ظاهرة متغيرة ، تغير دائما من درجة انتشارها ومن زاوية سقوطها . فهي على ذلك لا يمكن أن تمثل عن طريق شيء يمثل هذا الجمود والتحديد مثل الخط . وهكذا نحصل على تقديم عملية التظليل - يمثل الضوء بالتدرج بين طرفى الأبيض والأسود ،

وهتى حينما يستخدم اللون ، فان الضوء لا يمكن أن « يمثل بصورة واقعية »
الا عن طريق امتصاص لمعانه الكامل بواسطة كمية معينة من اللون الأسود ،
لكى نحصل على نقيض الظل . ويمكن لرسومات ماتيس أن تشهدنا ، أنه يمكن
« الايحاء بالضوء بصورة منهجية » بواسطة تقارب الألوان النقية غير
المخلوطة .

ويمكن أن تستخدم عملية التظليل المتدرج هذه لتقديم ثلاث خصائص
متميزة تماما :

١ - العبور من الضوء إلى الظل داخل مجال لون واحد أو كتلة واحدة .

٢ - في رسم أحادى اللون ، الاتساع النسبى للألوان المختلفة كما يمكن
تمييزها من مركز متعادل اللون .

٣ - الدرجة الفعلية للإضاءة أو الظلام بالنسبة للضوء الرئيسى فى
الصورة - وهذه علاقة تقوم من أجل الصورة ككل . وقبل أن نلاحظ كمال القيم
النغمية فى الرسم الأوروبى ، علينا أن نقرر أن المسألة كلها - فى فنون النحت
البارز الشرقية ، كانت خاضعة للقيم المجردة للإيقاع ، والشكل . وقد وصف
البروفيسور بوب هذا المنهج وصفا جيدا فى كتاب « أساليب المصورين فى
التعبير » (مطبعة جامعة هارفارد سنة ١٩٣١) :

« .. فى التصوير الصينى وغيره من مدارس التصوير الآسيوية ، يعبر
عن الشكل أساسا بواسطة الخط ، الذى يمكن عن طريقه وحده .. أن تبرز
كمية مدهشة ، بل أنها ذات شكل صلب ، ولكن النغم الخاص بكل موضوع
يبرز هو الآخر بواسطة اللون المنتشر فوق مساحته المخصصة له فى الرسم ..
ومن الطبيعى أن يكون هذا اللون متساويا فى كل مجال ، ولكن قد يكون هناك
تنوع فى درجاته ، إذا ما كان النغم الخاص الأصل نفسه متنوعا أو متدرجا ،
كما يحدث فى تويج زهرة أو جناح طائر . وأكثر من هذا ، قد يفرض الرسام
تدرجا لونها من عنده من أجل أن يحدد الأطراف ، وبهذه الطريقة يزيد من قوة
تعبير الشكل بواسطة الخط » .

بدأ المصورون الإيطاليون الأوائل فى عصر النهضة ، فى دراسة تأثيرات
الضوء لمجرد أنهم وجدوا شيئا من الصعوبة فى تمثيل الفراغ ألا إذا زخرفوه

(كما سنشرح في الفقرة رقم ٢٦ د) . وهكذا شعروا بعجزهم عن تمثيل الضوء الا بعزله أو تركيزه منفصلا عن كل موضوع مرسوم . ونتج عن هذا أن حصل الضوء على قيمة تزيد على قيمة الصورة كلها ، وحصل التصوير بالتالي على مظهر النقش القليل البروز حيث يتوسط كل موضوع الضوء والظل معا . ويمكن لأى صورة لمانتينيا أو أندريا ديل كاستانيو أن تمثل هذه الخاصية بشكل كامل .

من المشكوك فيه ما إذا كانت المدرسة الايطالية قد تحققت أبدا بشكل كامل من التأثير المرئى لجو المتألق البراق الشامل . بل إن ليونارد نفسه الذى دفع علم الضوء والظل إلى أقصاه قد اعترف قائلا : « بالرغم من أن الأشياء التى تواجه العين ، تلمس بعضها بعضا فى تتابعها التدريجى ، وفى اتصال لا ينقطع ، الا أننى سأقيم قاعدتى (عن المسافة) على الفراغات ذات العشرين ذراعا تماما مثلما فعل الموسيقيون ، رغم أن الانغام تتحد فى كل واحد ، الا أنهم قد وضعوا درجات قليلة من نغمة إلى نغمة . (Trattato del pittura) ولقد أصبح من الواجب أن يتم الوصول إلى مثال « النافذة المفتوحة » كما أطلق عليه أو الايهام الكامل بمحيط مكانى مطرد ، عن طريق التقليد الذى بدأ بفان ايكس (Van Eyks) فى الفلاندرز والذى وصل إلى كماله على يدى رسام مثل فيرمير وقد ثبت أن لهذا المثال تجديدهات : فقد شجع البراعة اليدوية والهدف العلمى على حساب الشعور والهدف الجمالى . الا أنه كانت هناك مرحلة متوسطة ، تمثلت فى فنانين من مثل تيسيان وتينورتينو وكوريجيو فى ايطاليا وفى رمبراندت فى الشمال ، استطلع الفنان فيها أن يستخدم سيطرته الكاملة على توزيع الضوء والظل لاحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة . بما يعنى أن تصميم الصورة يتحول إلى تصميم للضوء والظل ، حيث يستغل كلا منهما لأقصى حد وعن قصد لاحداث نوع من التناقض ، وقد يجرى هذا التصميم بشكل مباشر عبر البناء الهندسى للصورة إذا أردنا أن نسرق اصطلاحا موسيقيا . وهناك مثال طيب على ذلك ، هو صورة رمبراندت « السامرى الطيب » حيث يحى البناء التكوينى البسيط للموضوع تماما ويذوب فى تناغم حر متزن من الأضواء والظلال الواضحة .

٢٦ (ج) - انتقل الآن إلى الدور الذى يلعبه اللون فى التصوير . فهو يضيف عنصرا آخر إلى تركيب العمل الفنى الكامل . لقد أعطانا الخط

الوضوح والايقاع الدينامي وربما قد أوحى لنا بالكتلة أو الشكل الصلب الذي منحه النغم التعبير المكاني الكامل . ويضاف اللون إلى تلك العناصر ، وأسهل تفسير لوظيفته يرى فيه نوعا من تأكيد المشاكلة في الصورة . وقد يسمى هذا الاستخدام للون استخداما « طبيعيا » ، ولكنه بعيد عن أن يكون الاستخدام الوحيد . ومن المؤكد أن الاستخدام الطبيعي للون نادر جدا في تاريخ الفن إذا استثنينا كونستابل في اسكتشاتة والرسامين الفوتوغرافيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أما تجارب تيرنر والانطباعيين ، فإن اتخاذ قرار حاسم بالنسبة لها يعتبر شيئا غاية في الصعوبة : أننا حينما نرى الألوان « الواقعية » في الطبيعة ، فأننا نميل إلى الشكوى من عدم واقعتها . ويمكننا ، بعيدا عن هذا الاستخدام الطبيعي للون ، أن نميز بين ثلاثة أساليب ، سأطلق عليها أسماء الأسلوب الرمزي . heraldic والأسلوب التناغمي harmonic والأسلوب النقي pure وربما كان الأسلوب « الرمزي » في استخدام اللون أكثرها بدائية - فإن الرسوم الصخرية الملونة للعصر الحجري نفسها يصعب وصفها بأنها رسوم طبيعية . ويستخدم اللون في هذا الأسلوب لأجل مغزاه الرمزي . فالطفل مثلا ، إذا ما كان حرا في اختيار الألوان ، يرسم الشجرة خضراء دائما ، ويرسم البركان أحمر اللون ، والسماء زرقاء ، رغم أن الشجرة قد تكون بنية اللون ، والبركان أسود ، وسماء موطنه ذات لون رمادي ، وفي فن العصور الوسطى ، بعيدا عن محاولة تمثيل الطبيعة ، وهي المرحلة التي تلي الأسلوب المشابه لأسلوب الطفل ، تميل الألوان إلى أن تكون واقعة تحت سيطرة أكثر القواعد قسوة - وهي قواعد لم يقررها الفنان ، بل قررتها العادة وسلطة الكنيسة . فلا بد من أن يكون رداء العذراء أزرق اللون دائما ، وعباءتها حمراء ، وهكذا ، وطالما تحددت تلك العناصر وثبتت ، فلا بد من أن تتناسب معها بقية الألوان في الرسم تماما مثلما يحدث لألوان الشعارات الرباعية على الدروع . أما القول بأن هذا التحديد لم يكن شيئا معوقا بالضرورة ، فقد تأكد بالجمال غير العادي ، وتوازن الألوان ووضوحها في فن تصوير العصور الوسطى .

وقد استمر الأسلوب الرمزي ، كما سمعته ، حتى نهاية القرن الخامس عشر ، حينما بدأت أفكار أكثر ثقافة وعلمية . عن اللون في الحلول محل تقاليد العصور الوسطى . ولكن قبل أن انتقل إلى تلك الأساليب الجديدة ، أحب أن أؤكد حرية الأسلوب الرمزي ومباهجه في أروع صوره : فقد أصبح استخدام

اللون في القرن الخامس عشر في منتهى الحرية والتحكمية والتحديد ، وهكذا تحرر من الشكلية التي أصبحت - بحق - الأسلوب الخالص لاستخدام اللون الذي سأشرحه بعد قليل . ولكن فلننظر أولا إلى الأسلوب الذي سميت بالأسلوب « التناغمي » ويعود هذا الأسلوب أساسا إلى اعتبارات القيم النغمية التي عالجتها في الفصل السابق . فحينما يبدأ المصور في النظر إلى موضوعاته في علاقتها بالضوء والظل ، فلا بد له حينئذ من أن يضع في اعتباره القيمة النغمية ، أو بعبارة أخرى الشدة النسبية لكل لون من ألوانه المتعددة بالنسبة للضوء العام للرسم كله . وهذا يتضمن - بناء على ذلك ، تنظيم الألوان لكي تتوافق مع مقياس محدد ، وهكذا يتحدد النغم السائد للرسم (ربما بطريقة تحكمية وأن تكن في أغلب الأحيان وفق « أسلوب » معين أو تقليد فني لمدرسة بعينها) كما تتدرج كل الألوان الأخرى في هذا الاتجاه أو الآخر طبقا لابعاد محددة بينها وبين هذا النغم السائد . وقد كان العمل التطبيقي العام في الفترة القائمة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر - في التصوير ، هو القيام بالعمل طبقا للوحة ألوان متدرجة ، فالكوانك توجد بدقة في داخل إطار ضيق لا تستطيع أن تبرحه بدون أن تهجر لوحة ألوانك . وما لم تفهم هذا ، فأننا لن نستطيع أن نقدر حماسة خبراء القرن الثامن عشر للصور التي يظهر تلوينها الأصلي بصورة كثيفة ، من خلال لمعة اللون البنّي القائم . ومن ثم كان طبيعيا أن تكون الخطوة التالية هي استخدام اللون البنّي القائم في الرسم . وكان هذا هو الوقت الملائم لكونستابل ، لكي يثور ضد كل التقاليد التناغمية . أما عجزه عن الوصول بثورته إلى نتائجها المنطقية ، فمن الممكن أن يظهر عن طريق مقارنة اسكتشات المرسومة في « الهواء الطلق » بصوره التي أنهى عمله فيها ، والتي مازالت تبدو خضوعا ملحوظا لمطالب التوافق النغمي . وقد كان تيرنر في هذا الصدد ، أكثر نفاذا وانطلاقا في ثورته . كما كان بلا شك أعظم الملونين الطبيعيين الذين عرفهم العالم .

ولم يكن استخدام سيزان للون ، وهو الموضوع الذي سأتناوله بشكل أشمل في الفقرة رقم (٧٣) استخداما طبيعيا كاملا مثل استخدام تيرنر ، ولم يكن مدعيا للعملية مثل ذلك الاستخدام الذي اتخذه أصحاب النزعة الترقيمية Pointillists فقد كان استخدامه للون رمزيا في معظمه .. وكان وصفه الخاص لمنهجه هو : « حينما يحصل اللون على ثرائه ، يحصل الشكل على كماله وسموه . » وبهذا المعنى ، يحدد اللون الشكل ، لا عن طريق أى تعديل في نقاء

اللون الخاص به ، ولكن عن طريق وضعه في امتداداته النسبية التي تخلق الابهام بالشكل ذي الأبعاد الثلاثة (ذلك لأنه ليس من الضروري أن تبدو الألوان في أحد المستويات على نفس البعد الذي تبعد به عنا) . واللون يحمل الشكل مباشرة ، بغض النظر عن الضوء والظل (أى التظليل Chromatic وهذا يقترب من الأسلوب الثالث ، الذي أطلقت عليه أسم الاستخدام « النقي » للون ويستخدم اللون - في هذا الأسلوب لأجل اللون نفسه ، وليس حتى من أجل الشكل . ويتجسد هذا الأسلوب بشكل ملحوظ جدا في رسامي المنمنمات الفارسيين ، كما يتمثل اليوم في ماتيس . فالألوان تؤخذ في أكثر شدتها نقاء ، كما يبنى التصميم على أساس التناقضات النسبية بين درجات الشدة في اللون مع المساحة وينتقل المضمون المكاني ، كما يفعل سيزان ، عن طريق التدرج في القيم النغمية للألوان ، ولكن بالقدر الذي يكفي فقط لضمان التركيز والتوازن على القطعة كلها . ولما كان الهدف الرئيسي هدفا زخرفيا فإن مسائل المشكلة تصبح مسائل ثانوية . وهكذا يهبط اللون إلى الاثارة الحسية المباشرة في أجلى معانيها وربما كان أفضل وصف لما تعنيه هذه المعاني الحسية . هو ما تضمنته كلمات راسكين : « أن كل الناس ، من ذوى التدريب الكامل والمزاج المعتدل ، يتمتعون باللون ، واللون يقصد من أجل الراحة الدائمة للقلب الانساني وبهجته ، كما أن أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بثراء وكرم ، وكان اللون هو الاشارة والدليل العظيم على كمال هذه الأعمال ، إذ يرتبط اللون « بالحياة » في الجسم الانساني ، « وبالضوء » في السماء ، « وبالنقاء » والصلابة في الأرض ، ذلك أن الموت والليل والدنس من كل نوع تصبح ولا لون لها .

٢٦ (د) - والشكل هو أكثر العناصر الأربعة التي يقوم عليها بناء العمل الفني في الرسم صعوبة : فهو يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقية . فافلاطون ، على سبيل المثال ، يميز بين الشكل النسبي والمطلق ، واعتقد أن هذا التمايز يجب أن يطبق على تحليل الشكل التصوري . وقد عنى أفلاطون بكلمة الشكل النسبي ، الشكل الذي كانت نسبته أو جماله موروثة في طبيعة الأشياء الحية وفي طبيعة الصور المقلدة للأشياء الحية ، كما عنى بكلمة الشكل المطلق ، الصورة أو التجريد الذي يتكون من « الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة » التي تستخرج من مثل هذه الأشياء الحية بواسطة « القضبان الخشبية والمساطر والمربعات » وقد قارن أفلاطون هذا

الجمال المطلق والطبيعى والثابت للهيئة أو الشكل ، بنغمة ناعمة ونقية منفردة للصوت ، ، الذى لا يتعلق جماله بالنسبة لى شيء آخر ، ولكنه جميل بطبيعته هو وحده فحسب (محاوره فيلبوس . ص ٥١) وأخذا بهذه اللمحة من التمايز - بين نوعى الشكل - (التى قد لا يكون هناك غيرها) فإننا نستطيع فيما اعتقد أن نقسم الأشكال التى حققتها الأعمال الفنية الناجحة إلى نوعين ، الأول ، وهو ما يمكن أن يسمى بالشكل البنائى أو الهندسى ، والثانى وهو « الرمزى » المجرد أو المطلق . والمشكلة الوحيدة ، هى أننا حينما نضع فى اعتبارنا شكل تركيب هندسى ما بعيدا عن مضمونه ، فإننا نتجه إلى أن ننزل بالشكل كله إلى مستوى شيء مجرد أو مطلق ، بل ورمزى أيضا .

أن الضرورة الواضحة فى تركيب ما ، هى أنه ببساطة سيلتزم بمبدأ معين ، فإذا استخدمنا مصطلحات مادية - قلنا أنه لا ينبغي لهذا التركيب أن يؤذى العين باضطرابه أو افتقاره إلى التوازن . وهكذا فإن المصور يبدأ فى تصوير أشخاصه أو موضوعاته الأخرى وفقا لأساس بنائى معين من نوع ثابت ، مثل الهرم ، وكل اللوحات ، التى اصطلح على تسميتها باللوحات « الكلاسيكية » أى لوحات النهضة الأولى هى من هذا النوع . ويكون التأثير العام فى هذه الحالة راجعا إلى تركيب ستاتيكي أو « مغلق » . والشكل الذى يناقض هذا النوع ، والذى يستبدل به من فترة إلى أخرى ، هو شكل من أشكال التركيب ، دينامى « ومفتوح » ورغم أنه يظل شكلا ذا نسق هندسى ، أو « متصاعد البناء » . كما تكون حدود اطار الصورة حدودا مجهولة كما يجهل السطح الحقيقى لقماشة الرسم : فالاحساس المكانى الذى تقدمه الصورة هو الذى ينسب إلى داخل الصورة أو خارجها « من الخلف » على أى حال ، وبينما تتقدم خطوط الحركة كما لو كانت تأتي من مصدر مشترك ، فإنها تكون متساوية متضادة : فخطوط القوة ذات طبيعة طاردة ، ولكنها متوازنة . وهذا هو شكل الرسوم النموذجية للمرحلة الباروكية .

وقد يمضى الفنان فى بناء عمله الفنى على أساس ذهنى أو غريزى ، وربما يمضى من جانب على أساس أحد المنهجين ويمضى من الجانب الآخر على أساس المنهج الآخر . غير أنه كان لعظم فنانى عصر النهضة العظام - ببيرو ديلافر انشيسكا وليوناردو ورافاييل - كان لهم ميل واضح تجاه البناء الذهنى الذى كان يقوم دائما مثلما كان يقوم النحت أو فن العمارة الاغريقية ، على أساس

رياضى نسبى محدد . ولكننا إذا ما تناولنا عملا من الفترة الباروكية مثل صورة الجريكو « هداية القديس موريس » ، فاننا نرى أن التصميم على درجة من التعقيد ، كما تدعو نسبة المتكررة إلى الاندهاش ، وعلى درجة من التمكن فيما يمنحه الشكل للمضمون من قوة ، حتى أن الشكل نفسه ، باعتباره الحل لبعض المشاكل الرياضية ، لابد وأن يكون نوعا من الحدس أو البديهية ، ولكننا فيما يتعلق بهذا الشكل - الباروكى - فاننا مازلنا نختبر نوع المتعة التى نستمدّها من فن المعمار ، ومن الطبيعى أن يكون هناك نوع من التوازن بين الشكل فى الرسم الباروكى والشكل فى فن العمارة الباروكية ، كما يوجد هذا التوازن بين الشكل فى كل فنون أى مرحلة واحدة . ويمكننا على مدى مسار تلك الخطوط أن نكتشف العلاقة الحقيقية بين الفنان وحضارة المرحلة التى يعيش فيها ، وهذه واحدة من المشاكل التى تهمنا اليوم كثيرا . فالمرحلة ، أو الحضارة ، هى التى « تمنح » الشكل ، بل وتفرض مضمون العمل الفنى ، ولكن الطاقة التى تصهر الشكل والمضمون ، وترفعهما إلى مستوى العبقريّة وامتدادها ، هذه الطاقة إنما تحددها روح الفنان الفردية وحدها .

ولابد لي - فيما يتعلق بزاوية الشكل الهندسى هذه - من أن أعرض الفكرة القائلة ، بأنه يطلق أحيانا اسم « الايقاع » على الخصائص المميزة للعمل الفنى . فقد ينتج الايقاع فى عمل ما ، لا بواسطة محيط للخط فحسب ، وإنما عن طريق تكرار الكتل ، ومن المعتاد أن يتم هذا التكرار فى متتاليات مصفرة أو مختزلة . ولا ترجع ضرورة أن تكون مثل هذه المتتاليات ثلاثية التكوين ، إلى شىء أكثر غموضا من الحقيقة القائلة بأن العدد ثلاثة هو الرقم الأول الذى يصبح فيه من السهل أن نتصور وجود متتاليات من أى نوع . وأن أى متتالية تتكون من أكثر من ثلاث كتل . سنتنحو إلى أن تكون واضحة جدا فى الرسم .

وتفسير الشكل الرمزي أكثر صعوبة من هذا بكثير . فهو يعتمد على فرض سيكولوجى زوده يونج وعدد آخر من علماء النفس التحليليين فى السنوات الأخيرة بقدر كبير من البراهين . وقد صاغ روجر فراى هذا الفرض بالصورة التى ينطبق بها على الفن فى الكلمات التالية :

« اعتقد أنه توجد فى الفن خاصية مؤثرة .. وهى ليست مجرد اعتراف بالنظام ، والعلاقات الداخلية ، إذ يصطبغ كل جزء من أجزاء العمل الفنى ،

كما يصطبغ العمل الفني ككل ، بنغمة وجدانية معينة ، والآن ، ومن خلال تحديدنا لهذا الجمال الخالص ، فإنتنا نقول بأن النغمة الوجدانية ، لا ترجع إلى أى نوع من أنواع التذكر المعروفة ، أو الإيحاء بالتجربة الوجدانية للحياة . بل أنتنى لأتساءل أحيانا - أنها رغم ذلك قد لا تكون قد حصلت على قوتها من إثارة بعض الذكريات الواسعة التعميم الشديدة الغموض الكبيرة العمق - أن الأمر ليدو كما لو كان الفن قد اقترب من الأساس الذى تقوم عليه كل ألوان الحياة الوجدانية ، قد اقترب من الشئ الذى يكمن تحت كل العواطف المحدودة والخالصة للحياة الواقعية . ويبدو أن الفن يستمد نوعا من الطاقة الوجدانية من ظروف وجودنا نفسها ، عن طريق كشفه عن المغزى الوجدانى للزمان والمكان . أو ربما كانت المسألة ، هى أن الفن يستثير الآثار الباقية التى خلفتها على الروح مختلف وجدانيات الحياة ، بدون أن يستثير التجارب الواقعية مع ذلك ، حتى نحصل على صدى يرجع من العاطفة متخلص مما كان للتجربة من حدود واتجاه خاص .. » .

يمكننا أن نعرف ، من خلال دراستنا للأنثروبولوجيا ولتاريخ إندين ، أنه من الواضح تماما ، أن الرمز قد يكون قالبا لأصل ذاتى تماما : مجرد تحجر لهذا الأصل يكون متحولا إلى شئ ذى هيئة واضحة وتحديد لبعض العواطف الذاتية الغامضة . ويبدو أنه من المؤكد تماما أن كثيرا من الفنانين ، فى جوانبها الشكلية ، إنما تستمد مضمونها من عملية خلق مثل هذا الشكل الرمضى ، وربما لا تتم هذه العملية إلا بصورة غير واعية .

٢٧ - نعيش كل عناصر العمل الفنى الكامل فى ارتباط داخلى متشابك ، فهى تتضامن جميعا لكى تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر . وقد قال هويستلر أنه قد مزج ألوانه بعقله ، كما أنهم يقولون فى ألمانيا أن المرء يصور بدنه ، وتعنى تلك العبارات أن عناصر الصورة تتضامن بفضل الشخصية التى تسيطر عليها وتصرها فى وحدة ، هى وحدة إدراك المصير الوجدانى المباشر للموضوع القائم أمامه . ونحن حينما ننتهى من تحليل كل العناصر المادية فى صورة ما ، فسيظل علينا أن نهتم بهذا العنصر الخفى الذى لا تدركه الحواس ، وهو التعبير عن فردية الفنان ، وهو الشئ الذى ما يزال يؤدى إلى نتائج مختلفة اختلافا كليا ، رغم أن الجميع يشتركون فى كل الأشياء الأخرى الشائعة ، فى الموضوع والزمان والجيل

والمواد المستخدمة . ومن المحتمل أننا قد نحونا منذ عصر النهضة نحو المبالغة في عنصر الشخصية هذا ، وعلينا أن نذكر أن أنماط الفن الدينية العظمى - وهى الفن القوطى والفن البوذى - تكاد تكون غير شخصية إطلاقا . وقد ذهب ناقد آخر إلى درجة أن قال بأننا نهتم حقا بمفهومين عن الفن مختلفين اختلافا كاملا - الفن القائم على خدمة الدين . وتقيد هذه التفرقة في الأغراض الوصفية إلا أنها من الصعب أن تمتد إلى المدى الذى قد يقترحه السيد ويلينسكى^(*) . فهى تحاول أن تصل بتأثيرها إلى درجة الحكم على العمل الفنى على ضوء مضمونه ، وهو سبيل يؤدي إلى تدخل كل أنواع الأهواء أو التحيزات التى لا صلة لها بالموضوع . إذ لابد أن يكون « لوهان الصينى » فى المتحف البريطانى ، ولابد أن يكون أحد رسوم البوابة الغربية لكاتدرائية تشارتر ، ولابد أن يكون آخر أعمال ابشتين أو أريك جيل^(٤) ، لابد أن تكون هذه وتلك مرتبطة بنفس القدرة على الاحساس ، رغم أنه من المعترف به أن تلك القدرة ستحظى بفرصة أكبر لى تتحرر لدى المتفرج ، إذا ما كان قد حصل على فهم سابق لهدف الفنان فى كل حالة . ولكننا يجب أن نتذكر دائما أن الفن لا يتجه إلى الفهم الواعى على الإطلاق ، ولكنه يتجه إلى الادراك الحدسى البديهي . فإن العمل الفنى لا يتمثل فى الفكر ، وإنما فى الاحساس . إنه رمز أكثر منه تقريرا مباشرا للحقيقة . وهذا هو السبب فى أن التحليل المتعمد الواعى للعمل الفنى ، مثل ذلك الذى قدمته هنا ، على سبيل التوضيح فحسب لا يستطيع فى حد ذاته أن يؤدي إلى المتعة التى يمكن أن تستمد من ذلك العمل الفنى . فليست مثل هذه المتعة إلا اتصالا مباشرا مع العمل الفنى ككل . إن العمل الفنى يدهشنا على الدوام ، فهو قد أنتج تأثيره قبل أن نصبح واعين بوجوده .

٢٨ - لا يكون بناء العمل الفنى واضحا على الدوام ، فهو قد يكون توازنا ثابتا بين وحدات بلا نسق منظم بينها . إلا أنه بشكل عام ، فإن رساما ذا جرأة كافية على سبيل المثال ، سوف يتمسك بتصميم سهل الادراك ، ثم يضع كتلة طبقا لهذا التصميم . والتصميم الهرمى الذى ذكرناه من قبل ، شائع جدا ، لأنه يقدم ثقلا ثابتا فى قاعدة الصورة ، ثم تحمل العين إلى الذروة حيث تتوقع أن تجدها بشكل أكثر طبيعية . والتصميم البنائى المشابه هو

(*) ر . هـ . ويلينسكى . « الحركة الحديثة فى الفن » - لندن (فابر وفابر) سنة ١٩٢٧

تنظيم أو تكرار المثلثات . فنحن نرى في صورة الجريكو إيقاعا دائريا يتحرك في اتجاه خارجي مثل دولاب العجلة .. هذا الدولاب الذى يتمثل في المسيح ، والذى يعطى إحساسا رائعا بالحيوية للرسم كله . لقد وضع كل خط في الرسم لكى يساهم في هذا الإيقاع الشديد التأثير .

ولهذه الخطط البنائية أهمية كبيرة في رسم الصورة أو في القيام بأى عمل فنى آخر ، رغم أنه ليس من الضروري أن يختارها الفنان اختيارا متعمدا واعيا . انها تكشف ، بوضوح أكثر من أى شيء آخر عن الإيقاع الشائد في المرحلة الزمنية المعينة . فإن اتخاذ روبنز على سبيل المثال للتصميم اللولبى دائما لم يكن حدثا عارضا ، فإن اللولب هو الإيقاع الدينامى النموذجى لمراحلته التاريخية . فقد كان منغمسا في الجهود المبذولة لتحطيم التصميمات الهندسية الجامدة لتقاليد بواكير عصر النهضة .

ويمكننا أن نقول عن صور المناظر الخلوية أن العمل الفنى فيها أقرب إلى أن يكون محكوما بواسطة المشاكل التطبيقية للبعد المطلوب ، ومنظور الصورة والظروف الجوية . ففى رسم كلود للمنظر الخلاوى على سبيل المثال ، لا نرى أى سعى وراء إيجاد إيقاع منتظم . فالخطوط مستخدمة استخداما كاملا للإيحاء بامتداد المنظر الخلاوى ، بدون أن يطفى كثيرا على الكتلة النسبية للسماء والأرض ، أو على التأثير الإيحائى لاستخدام الضوء والظل . اننا يجب أن نبحث عن الحيوية البنائية للصورة في داخل الموضوع نفسه ، بدلا من أن نستخدم اطارا فولاذيا نقول بأنه لا بد للموضوع أن يلائمه . والبديل لهذا هو أن نشيد منظرا خلاويا متخيلا متحررا من قيود التماثل والمشابهة ، وهذا هو منهج الفنانين المحدثين النموذجيين من أمثال كاندنسكى ، وماكس ارنست .

٢٩ - ان امعان النظر فى فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء ان الاحساس الجمالى غريزى لدى معظم الناس ، بغض النظر عن وضعهم الذهنى (كما يثبت هذه الحقيقة ما نراه عند رجل الشارع من تقدير جمالى لا شعورى حينما يقع بصره فى الشارع على آخر موديل من السيارة الكاديلاك ذات السلندرات الستة ، او الذى يبدى بالتاكيد امام أى بناء أو آلة جميلة ، حيث لا يطلب إليه ان ينظر إلى ايهما باعتباره « عملا فنيا ») . وقد قدمت بحوث كثيرة فى هذا المجال فى السنوات الاخيرة ، فأصبحنا نعرف الآن - معرفة محددة بصورة معقولة - ذلك الفن الذى أنتجه أكثر أجزاء البشرية تخلفا ، ممن يعرفهم علماء الدراسات الانسانية ، (من ٣٠,٠٠٠ إلى ١٠,٠٠٠ سنة ق م) . وتقع الامثلة المتبقية من فن « ما قبل التاريخ » ، هذا ، الذى ينتمى إلى العصر البليوليتى ، تقع فى ثلاث مجموعات جغرافية (المجموعة الفرنسية الكانتابرية Franco Cantabrian (٥) والمجموعة الاسبانية الشرقية والمجموعة الافريقية الشمالية) ولكن رسوم الكهوف المشهورة للحيوانات فى التاميرا بأسبانيا هى أكثرها أهمية . ولدينا ، فى تطور متواز مع مثل هذه الفنون التى عاشت فيما قبل التاريخ ، لدينا أحدث فنون اليوشمان فى روديسيا الجنوبية وفى جنوب غربى افريقيا . ولكل تلك المجموعات ملامح معينة مشتركة فيما بينها . فكل الاعمال التى تمثلها (وهى عادة ما تكون رسومات على جدران الكهوف) . لا تبدى أى محاولة لاكتشاف المنظور : فهدف الفنان هو بالأحرى ان يمثل اكبر الجوانب تعبيرا فى كل عنصر من عناصر الموضوع ، فمثلا ، يرتبط

المنظر الجانبى للقدم الامامى للعينين . كما ان فن تلك الشعوب أيضا ، لم يكن فنا طبيعيا في احوال أخرى ، فاننا نراهم يتخلون بشكل واضح عن التفاصيل ، لصالح ما يمكن ان نسميه نحن بالرمزية . فترفض تفاصيل الاشكال الطبيعية او تحرف لكى توحى بالمغزى الرئيسى للموضوع المرسوم ، فهم يطيلون جسم الثور لكى يوحى بعملية القفز ، وهو يلون بدفقات من اللون مستقيمة متفاوتة « مثل التفاوت بين اللون الناتج والقاتم » بالطريقة التى تؤكد خطوط الحركة في جسم الحيوان . ويظهر الفن البليوليتى ، تطورا محددا ، من الطريقة الخطية - او ذات البعدين فقط - في تمثيل الموضوع في الفترة الاورينياكية ، إلى الطريقة التجسيمية او ذات الابعاد الثلاثة في العصر المجدلينى (٦) ، ولكننا نلاحظ ان هذه الحساسية التجسيمية قد اختفت في العصر النيوليتى (٦) . ونلاحظ تطورا اعمق مغزى في النماذج الاسبانية الشرقية وفي نماذج البوشمان ، اذ نستطيع ان نرى - حينما تعرض علينا مجموعة من الموضوعات - ان الفنان قد تصور المجموعة باعتبارها كلا متكامل ، وليست باعتبارها مجرد تجميع لأجزاء فردية متفرقة .

٣٠ - وتوجد رسومات البوشمان على أسطح الاحجار العارية وفي الكهوف وفي اشياء المغارات ، ومن المحتمل انها قد حفرت بواسطة قطعة او شظية من العظام المسنونة ، بعد ان صنعت الالوان بعناية من اصباغ الارض ومن دهن الحيوانات . وهناك من الادلة ما يثبت ان الرسوم غالبا ما كان يعاد تلوينها ، وأن الاماكن التى وجدت فيها ، كانت تحرس باعتبارها اماكن مقدسة عند البوشمان .

وتتنمى بعض الرسوم إلى اصل حديث جدا ، ويرى الدكتور كوهن* أن رسوم البوشمان كانت ما تزال في قمة مجدها منذ بضعة قرون قليلة مضت ، وانها بدأت مرحلة الاضمحلال خلال القرن او القرنين الماضيين - « اللذين فقد البوشمان خلالهما اراضيهم ، كنتيجة لنفوذ البيض أو الزواج ، كما فقدوا مع تلك الاراضى جزءا كبيرا من تقاليدهم وعاداتهم » . ومهما يكن من شيء فتاريخ الرسوم غير ذى مغزى كبير في واقع الامر وانما الذى يعيننا منها هو مكانها من التاريخ الثقافى للجنس البشرى . وليس هناك من شك في أن لدينا -

* (١) فن البوشمان ، تأليف هيجو اوبرماير وهربيرت كوهن (مطبعة جامعة اوكسفورد) سنة ١٩٣٠

في فن البوشمان - بقية حية من الفن الذي ازدهر على نطاق أكثر اتساعا بكثير منذ آلاف من السنين - وهو في الحقيقة فن ما قبل التاريخ . وبهذه المناسبة ، فإن التشابه القائم بين صور البوشمان ورسومات الكهوف التي عثر عليها في شرق اسبانيا ، لا يمكن ، في رأى الدكتور كوهن ، أن تكون من قبيل المصادفة فحسب ، وهو يرجح أن البوشمان في الحقيقة جنس مرتبط بما نسميه بالثقافة الكاسبية Capsion Culture (٧) التي وجدت في شرق اسبانيا ، وشمال إفريقيا . ولكنني لا بد أن أدع جانبا المسائل الاثنولوجية ذات الاهمية البالغة (المتعلقة بتوزيع الشعوب ونشأتها) التي تثيرها خصائص فن البوشمان وتوزيعه ، وإن أحصر نفسي بمفزاه الجمالى .

علينا أولا ألا نتخيل أن أى فرد عجوز من البوشمان يستطيع أن يرسم تلك الصور . إذ تشير سجلات الحوادث التي كتبها النازحون الأوائل من البوير إلى وجود وظيفة يكون شاغلها في مرتبة مصور البلاط ، والحق أنه حتى لو لم يكن لدينا مثل هذه السجلات ، لتأكد لنا بداهة أن مثل هذه الحساسية الجمالية التي كشفت عنها الرسوم ليست الا نتيجة لمواهب خارقة . لأن الرسوم تلفت النظر جدا من الناحية الجمالية ، بل إنها جميلة أيضا بالمعنى الخاص الذي قدمته لهذه الكلمة في الفقرة رقم (٢) . وهى على ذلك لابد أن تتميز تميزا واضحا عن الفن الزنجى ، وهذه هى النقطة الاولى التي وضعها الدكتور كوهن في الفصل الذى كتبه عن « روح فن البوشمان » : « إن أكثر السمات بروزا في فن البوشمان هى الخاصية الطبيعية والحسية لروحه .. ذات الدلالة .. فاذا ما وضع فن البوشمان إلى جانب الفنون الأفريقية الزنجية بما فيها فنون قبائل البنين Benin واليوروبا Yoruba فاننا سنرى حينئذ أن فن البوشمان أكثر قربا من النموذج الطبيعى ، فهو أكثر حفاظا على الواقعية وأكثر صدقا مع الطبيعة .. فالبوشمان ، وهم أكثر التصاقا بالطبيعة ، يمارسون بقوة أكبر ، الطابع التشكيلى للموضوع ، أى شكله ولونه وحركته ، فالموضوع بالنسبة لرجل البوشمان يعتبر حقيقة واقعة ، وليس شيئا رمزيا أو معنى رئيسيا ، كما هى الحال بالنسبة للزنجى المرتبط بفكرة الأرواح المتجسدة المنفصلة للكائنات الحية » . وعلى ذلك فبدلا من الحقائق التي تتحول إلى نماذج جامدة وبدلا من الجردات التي نراها في الفن الذى يتخذ موقفا مضادا للوضع الحيوى للأشياء ، مثل فن الزنوج أو الفنانين البيزنطيين ، أو التكعيبيين المحدثين ،

بدلاً من كل ذلك ، نرى فنا يعبر فيه كل خط عن الحركة والحياة . فمعظم الرسوم تمثل حيوانات تجرى أو بعض مشاهد الصيد ، ولكن حتى حينما تكون الموضوعات في حالة توقف أو راحة ، فإننا نراها حية بصورة غير عادية . فهل يمكن أن يمثل تربية الحيوانات الخائفة بصورة أكثر نجاحاً على يد المهارات المزودة بالمعدات التي يمتلكها الفن المتحضر ؟

والرسوم ذات لون واحد بشكل عام ، رغم أن هناك عدداً معقولاً من الألوان ، وتنتج هذه الألوان عن طريق مزج لونين أو أكثر . كما أن الرسوم ذات بعدين غير متغيرين ، دون أى نوع من التظليل أو محاولة التعبير . وحينما تكون هناك درجات مختلفة من اللون الواحد ، فإنها لا تستخدم لكي توحى بتغيرات الضوء والظل ، حتى ولا على أساس طبيعي ، فإنها تستخدم لكي تؤكد إيقاع الحركة . ونحن نرى في مجموعة الرسوم التي عالجها أوبرماير وكوهن ، هدفاً واضحاً جداً من التكوين . فيلاحظ الدكتور كوهن أن « الشيء الأول هو الوحدة ، وليس الكثرة . فلقد تصور الفنان التصميم باعتباره كلاً متكاملًا ، وليس باعتباره وظيفة تؤديها أجزاؤه الفردية ، وليس لأعضاء التصميم حيوات منفصلة خاصة بها ؛ وليس لهم من مغزى ولا أهمية إلا في التكوين وحده . وهكذا فإن الشيء الذي يبرز واضحاً في هذا الفن هو التكوين ، بناءً الشيء باعتباره كلاً واحداً مستمداً من وحدة المشهد المرسوم » .

وهذه قضية كبيرة ، من الطبيعي أن يبحث المرء عن القوة الوجدانية التي قد تدفع الفنان إلى مثل هذه الوحدة في التصميم . وقد وجدها مؤلفاً هذا الكتاب في نظرات البوشمان السحرية إلى الحياة . فإن لدينا الدليل على وجود طقوس سحرية في بقايا رقصات البوشمان ، وأغانيتهم وأساطيرهم . ومن الواضح أن الصور ليست بدون معنى ، وهكذا يستنتج الدكتور كوهن : « أنها لا تتمتع بقيمة جمالية فحسب ، ولكن مثلها في ذلك مثل صور العصور الوسطى في أوروبا ، ذات دلالة هامة في الدين أو أنها إذا لم يرغب المرء في أن يعتبر السحر شكلاً من الشكل التعبير الديني ذات دلالة هامة في ممارسة السحر .. »

٣١ - يعتقد الرجل البدائي ، أنه يستطيع أن يضمن وقوع الحدث الفعلي عن طريق التمثيل الرمزي لهذا الحدث ، فالاشتياق إلى الذرية ، أو الرغبة في موت عدو ، أو في الخلود بعد الموت ، أو في خروج روح شريرة أو طردها ، هي

الدوافع الى خلق الرمز المناسب لها . ويتبع هذا أننا نهتم في الفن البدائي بالفعل بالمعنى الكامل لهذه الكلمة : نهتم بالتنظيمات الشكلية المعبرة عن مواقف وجدانية . ومن المؤكد أن الكونت جوبينو كان محقا حينما قال أن الزنجرى يمتلك الملكة الحسية في أقصى درجاتها ، وهى الملكة التى تنحو غرائزنا المتحضرة نحو تدميرها ، ولكنها الملكة التى بدونها لا يكون الفن ممكنا . ومن المؤكد حقا ، أننا نستطيع أن نصل ، من خلال دراسة لفنون الزنوج والبوشمان ، إلى فهم للفن في أكثر أشكاله أولية وأصالة ونحن نعرف أن الشيء الأولى الأصيل ، دائما ما يكون مليئا بالحيوية .

٣٢ - كان الخلق الفنى لدى الرجل البدائى يعنى هروبا من فرضية الحياة وتحكماتها . لقد عاش هذا الرجل من يوم إلى يوم ومن يده إلى فمه ، بالمعنى الدقيق لهاتين العبارتين . لم يكن هناك شيء مستمر أو ثابت في حياته ، فلم يكن لديه احساس بالديمومة والبقاء . وحتى اليوم ، وبين الاجناس التى ما كادت تتصل بالحضارة ، من المستحيل أن تجد مواطنا يفهم معنى الوعد . أنه لا يعقل ما وراء الموقف الفورى الحالى ، ولكنه يتصرف بصورة غريزية عند كل تحول للأحداث ، وعلى ذلك فانه حينما يخلق عملا فنيا ، باعتباره عملا من أعمال الاستعطاف السحرى ، فانه يهرب من التحكيمات السائدة في وجوده ، ويخلق ما هو بالنسبة اليه ، تعبيرا مرئيا عن المطلق . أنه للحظة واحدة ، قد وضع شيئا واحدا ثابتا وصلبا ، فهو قد خلق مكانا خارج الزمان ، وحدد لهذا المكان شكلا ظاهريا حوله بتأثير من عواطفه إلى شكل معبر ومن ثم استحاله إلى نظام وإلى وحدة - وصاغ منه معادلا مشاكلا لعواطفه .

إن هناك طريقتين متميزتين لتحقيق هذه النتيجة المرغوبة - الطريقة العضوية ، والطريقة الهندسية . ولقد قيل بأن مذهب النوعين المتعارضين تحدهما أساسا البيئات المتناقضة ، فحيث تكون قوى الطبيعة في صورة عدائية كما هو الحال في الشمال المتجمد وفي الصحارى المدرية ، يتخذ الفن شكلا هروبيا لا من مجرى الوجود فحسب ، بل ومن أى شيء يرمز اليه . فبالانحناء العضوية إذا اختزلت إلى أبسط عناصرها ، لا ينظر إليها نظرة مرضية ، ومن ثم فالفنان يعتمد إلى تحويل كل شيء إلى صورة هندسية وأن يجعل من كل شيء أمرا غير طبيعى قدر الامكان ، ومع هذا فان العمل الفنى ينبغي أن يكون ديناميا - إذ لابد له أن يجذب انتباه المتفرج ويحركه ويؤثر

فيه . وعلى ذلك فإن هندسية هذا الفن المجرد مضطربة جدا : وهى وإن تكن ميكانيكية ، إلا أنها تحرك : والفن الحيوى لدى الشعوب البدائية ، من الجانب الآخر ، متعاطف مع الطبيعة . فهو يتبنى الانحناء العضوية ويضيف إلى حيويتها . إنه فن الشواطىء معتدلة المناخ والأراضى المثمرة . إنه فن الابتهاج بالحياة ، والثقة فى العالم . فالنباتات والحيوانات والناس يرسمون بعناية مصوغة بالحب ، ويقدر ما يبعد الفن عن التقليد الدقيق ، فانه يعضى فى اتجاه تعميق الدافع الحيوى .

والفن الاغريقى فى مرحلته الكلاسيكية ، مشابه فى أصوله للفن البابليولى وفى البوشمان ، وهذا يعنى أنه فن عضوى . وهو لا يختلف عن أصوله البدائية إلا فى درجة تنظيمه ، وفى تعقيد ارتباطاته ، وفى المنجزات التكتيكية السامية للحضارة المصاحبة له . ومع ذلك فهناك تحفظ لابد من ابدائه هو أن الاغريق كانوا جنسا علميا أو منطقيا إلى درجة بعيدة . ومن ثم فهم لم يقنعوا بابرار حيوية الطبيعة والفن وإنما سعوا إلى تفسير هذه الحيوية بصيغ ومعادلات . فقد اكتشفوا ، أو ظنوا أنهم قد اكتشفوا ، نسبا ثابتة معينة فى كل من الطبيعة والفن . وعندما تم اكتشافهم لهذه النسب أخذوا فى تطبيقها بعناية واعية . فالقطاع الذهبى الذى سبق أن أشرنا إليها اكتشفها الاغريق ومنذ ذلك الوقت ظل سائدا ، كما أوضحنا من قبل ، واستمر هذا المبحث عنصرا من عناصر التقاليد الكلاسيكية حتى يومنا هذا .

٣٣ - هذان النوعان من أساليب العرض الفنى وهما - الهندسى والعضوى - ظلا سائدين خلال تاريخ الفن كله . بيد أنه كان طبيعيا نتيجة لانتشار الحضارة ، وتداخل الاجناس ، أن يندمج النوعان ويتلاحما وأن يعبر التيار الرئيسى للفن بحق عن صورة وسط لهذين النوعين . ولكن قبل أن نتناول هذا التيار الرئيسى يعيننا أن نذكر أن هذين النوعين من التعبير الفنى الهندسى ، والعضوى ، ظلا يعاودان الظهور بكل نقائهما الأصيل ، خلال عصور ما قبل التاريخ وعصور ما بعد التاريخ على السواء . وللتدليل على ذلك ، نختار أمثلة حديثة نسبيا : فمثلا عاد الفن الهندسى للظهور فيما يشبه الأسلوب العربى وهو الأسلوب الذى طوره العرب ذوى النزعة الرياضية فى كل من اسبانيا ومصر ، ولقد ظهر هذا الفن أيضا فى أجمل صوره فى الفن البيزنطى والفن الرومانى ، ونراه أيضا ، بعيدا عن تلك المؤثرات فى فن بيرو والمكسيك

وجاوة واليابان . وهو يعود إلى الظهور في الفن التكميبي الحديث . أما الأسلوب العضوى فأقل تقطعا من ذلك ، فقد استمر في مصر جنبا إلى جنب الفن الهندسى إذ كان الفن الهندسى هو فن الكهنة ، وكان الفن العضوى هو فن الشعب .. ويبدو الحافز العضوى بكل ما فيه من براءة مرة أخرى في الفن الذى يتمثل في سراديب القبور المسيحية الأولى كما يبرز هذا الأسلوب في أوج انتصاره من خلال النزعة الانسانية والطبيعية للنهضة الإيطالية .

الا أن انتصار الأسلوب العضوى (في العالم الغربى وحده طبعاً) كان قد سبقته عملية موامة كبرى بين الأسلوبين . فان كلا من الفن القوطى والفن الشرقى ، يمثلان في مظاهرها العامة ، نوعاً من الاندماج بين الطريقة العضوية والطريقة الهندسية . فقد كان المبدأ المجرى هو الخاصية المميزة للجناس الشمالية الرحل كما امتد الفن الرياضى عبر قارتى أوروبا وآسيا من أيرلندا إلى سيبيريا . ومن الظواهر المتكررة الحدوث في التاريخ الاقتصادى - ويمكن اتخاذها على سبيل التعميم - هو تكرر غزو الشعوب التى تعيش على الصيد للشعوب التى تعيش على الزراعة . فالشعوب البدوية الفقيرة المحصورة في أقل الأقاليم أثماراً على سطح الأرض تنظم نفسها في عصابات ثم تهبط للأغارة على أكثر بلاد الأرض انتاجاً واعتدالاً جالبين معهم زخارفهم الهندسية واسلحتهم غير الذكية وغبيباتهم الدينية . وهذه العملية معقدة غاية التعقيد ، فهى تقوم على خلفية تاريخية تتابع فيها قيام الأسر الحاكمة وسقوطها ، كما تتابع عليها الدورات الاقتصادية والكوارث الطبيعية ، والنهضات الدينية والاضطهادات . ولكن الفن يتخلل كل هذه الأحداث ، ومن خلال غليانها واضطرابها تبرز مراحل الفن التاريخية العظيمة - المينوية والساسانية والاسلامية والشرقية والقوطية ، والعديد من فروعها وأقسامها التى تولدت عنها .

٣٤ - يواكب تاريخ الفن - من المرحلة البدائية (الا اننا يجب أن نتذكر ان ما هو بدائى ليس منحطاً بالضرورة) إلى أكثر منجزاته تحضراً في الفن القوطى أو الكلاسيكى - أقول أن هذا التاريخ يواكب ويعتمد على التطور الموازى لموقف الانسان الوجدانى تجاه الكون - أى التطور من السحر والنزعة الروحية إلى الدين . والمسافة الشاسعة التى تقع بين تمثال نحته أحد الزوجين وبين أحد تماثيل براكسيتليس هى المسافة الشاسعة بين دين الزنجى الذى

يقوم على الروحية وبين النظرة العميقة التى تقوم على العقل لرجل أغريقى فى
أسمى مراحل حضارة الأغريق . وقد حظى الأغريق بنوع من التوازن الدينى
لا يمكن الا أن يسمى نعمة مسعدة ، فقد فقدوا كل خوف من العالم
الخارجى - بل أنهم قد نظروا بتعاطف فعل إلى هذا العالم - وأصبح فنهم
تعبيرا عما راوه فى هذا العالم - بنظرات كلها الصداقة له - ونظرات من الاعلاء
المثالى للطبيعة إذ أضحى الانسان إذ ذاك لا يرى الا جمالا حيث يمم فى
المخلوقات الحية ، وكان الايقاع العضوى للحياة هو الخاصة التى حاول أن
يعبر عنها فى فنه .

وتعتبر العلاقة بين الفن والدين واحدة من أكثر المسائل التى علينا أن
نواجهها صعوبة ، فنحن ننظر وراءنا نحو الماضى فنرى الفن والدين يبرزان يدا
فى يد من أعماق ما قبل التاريخ المظلمة ، وبدا عليهما طوال قرون عديدة أنهما
مرتبطان ارتباطا لا ينفصم ، ثم تظهر فى أوروبا ومنذ حوالى خمسمائة مضت
من السنين ، أول دلائل انفصال محدد بينهما ، وتتسع هوة هذا الانفصال ،
مع مرور الوقت ، ومع النهضة الكبرى ، نرى فنا متحررا بشكل كامل
ومستقلا ، نراه فرديا فى أصوله ، ولا يهدف إلى أن يعبر عن شيء وراء
شخصية الفنان نفسها . وتاريخ الفن الغربى حتى عصر النهضة تاريخ متنوع
الدرجات . فأحيانا نظن أنه قد بلغ اسمى مراحل فى أحد الأعمال الفذة
بالذات ، وفى بعض الأحيان لا يبدو أن هناك فنا على الإطلاق ، وفى النهاية نبدا
فى الاعتقاد بأنه لا يمكن أن يكون هناك فن عظيم ، أو مراحل عظيمة للفن بدون
ارتباط وثيق بين الفن والدين . وحتى حينما خلق الفنانون العظام أعمالهم
الكبيرة فى عزلة واضحة عن أى عقيدة دينية ، فاننا كلما أمعنا النظر فى حياتهم
لكان محتملا أن نكتشف فى حياتهم وجود ما لا يمكن أن نسميه بالحساسية
الدينية . وحياة فان جوخ حالة من تلك الحالات .

ومهما يكن من شيء فان من التسرع بمكان أن تنتهى من هذا إلى أن العلاقة
بين الفن والدين علاقة حتمية وضرورية فذلك بالطبع يعتمد على ما نعنيه بالفن
وما نعنيه بالدين . أن العنصر الأساسى فى الفنان ، العنصر الوحيد الذى
لا يمكننا أبدا أن نستغنى عنه ، هو ذلك القدر اليسير من الحساسية - وما بنا
من حاجة إلى أن نخشى من تسميته بالحس الجسمى . فهذا هو العنصر الذى
يعمل عمله فى فن الانسان البدائى كما فى دينه . والصعوبة فى هذه المرحلة هى

محاولة أى فصل بين الفن والدين فإن تعاليم أحدهما تحدد بالضبط اختراعات الآخر . فالسحرة وكهنة الدين يشابهون تمام الشبه الفنانين المبدعين ، ولا يوجد الفن الا كوظيفة من وظائف العبادة أو التكفير عن الذنوب . ومثل هذا الفن محدد تحديدا عنيقا ، من وجهة نظر حضارتنا نحن الأخيرة ، فهو لا يعبر الا عن مجال ضيق جدا من المشاعر ، وهذه المشاعر هى - أساسا - مشاعر الخوف . أما الاحساس بالمجد ، وهو سليل الشجاعة الروحية ، فمفقود تماما فى فن الانسان البدائى . هذا الاحساس الذى مضى فى اتجاهات مختلفة ، هو الذى يؤدى إلى أسمى ما حققه كل من الفن الكلاسيكى والفن المسيحى فى العصور الوسطى .

وفى نفس الوقت الذى كان يتم فيه التحول من فن الانسان البدائى إلى فن الانسان المتحضر ، لم تكن هناك أى تغيرات فى العمليات السيكولوجية لعقل الفنان وهذا يعنى أن الاختلاف فى القيمة بين فن الانسان البدائى وفن الانسان المتحضر فى العصور الوسطى ، هو الاختلاف بين قيم دينيهما ، وليس فى درجة حساسيتهما الفنية . وقد يؤدى بنا هذا القياس إلى شئ من الشذوذ العجيب إذا اعتبرنا أن الكيف لآى فن من فنون أى جماعة دينية هو بطريقة أو أخرى اختبار لصحة تجاربه الدينية أو قوتها .

٣٥ - والواقع أن الأمر لا يختلف عن ذلك خلال الفترة المعقدة التى ندعوها عصر النهضة . وتتسم هذه الفترة من جانب باحياء النزعة الانسانية الكلاسيكية . وهى النزعة الوثنية تماما فى مثلها ، وتتسم من الجانب الآخر بما يمكننا أن نسميه اكساب الدين المسيحى نفسه طابعا انسانيا ، كما عبرت عنه مثلا غنائيات الأخ انجليكو والقديس فرانسيس . ولكن النزعة الوثنية فى عصر النهضة ، كانت دينيا ، بمقاييسنا الحاضرة ، مثلها فى ذلك مثل المسيحية . وهذا يعنى أن الفنان فى تعبيره عن المثل العليا للانسانية الكلاسيكية كان يجعل من فنه خادما لهذه المثل بنفس الطريقة التى كان يجعله بها الساحر البدائى والفنان المسيحى .

لقد فقدت الانسانية عنصرها المثالى خلال مسار القرنين السادس عشر والسابع عشر . إذ أخذت الحضارة فى نموها تزداد مادية ، وانتهى الأمر بالفنان فى القرن الثامن عشر إلى أن يصبح إما خادما لهذا المجتمع المادى أو سيد نفسه . ومهما يكن من شئ فالفنان فى الوضع الاول لم يزد مكانه بحال

عن وضع الفنان البدائي ، إذ أن كل ما فعله هو أن استبدل نوعا من الخوف بنوع آخر . وتدفعنا الحالة الثانية إلى القضية الحقيقية : هل يمكن للفنان ، على أسس من حساسيته الخاصة ، وبدون مساعدة من مشاعر الجماهير والمثل التقليدية - هل يمكن لمثل هذا الفنان « الطيب الأعظم المبتهج الجميل الحر » أن يخلق أعمالا فنية نستطيع أن نحفظ مكانها إلى جانب أعظم أعمال الفن الدينى ؟

أنتى لن أجيب على هذا السؤال بطريقة ايجابية حاسمة . ذلك أنه لا يمكن لشخصين مهما كانا أن يتفقا على ماهية الفن الجيد . وعلى هذا فانه من غير الممكن أن نقوم بتقسيم حاسم ونهائى بين الفن الدينى والفن الفردى . ومع ذلك فأننى اعتقد أنه قد يكون من الممكن أن نتفق حول ملاحظة أو اثنتين هامتين . ففى المحل الأول اعتقد أنه من الواضح تماما أنه لا يوجد فنان يستطيع أن يعمل جيدا دون أن يتمتع بحاسة المتفرج ، إذ أن النظرية القائلة بأن الفن هو تعبير عن الذات لن تجرفنا بعيدا . لأننا نسال ما هى هذه « الذات » التى يعبر عنها ؟ هل هى خيالات العقل الباطن ؟ هذه هى الاجابة المعتادة على ذلك السؤال . ولكن ما هى القيمة - القيمة الايجابية بعيدا عن القيم الجمالية الشكلية ، وهى القيم المشتركة بين الانواع الأخرى من الفن - لمثل هذه الخيالات ؟ أننا لا نعرف الا القليل عن تكوين العقل الباطن ، ولكننا نقول ، على أساس من اسمه نفسه ، أن هذا العقل لا يمكن أن يكون حاملا للقيم المتصلة بالمثل العالية التى تميز الانسان المتحضر عن أجداده البدائيين . أن الفن وسيلة للاتصال ، رغم أنه يعمل بالحساسية وعن طريقها ، فأننا لا نجد ثمة ما يمنع - من أن ينقل احساسا بالقيم . وعلى ذلك ، فإن - إجابتى على - التساؤل عما إذا كان من الممكن لفن عظيم أن يوجد مستقلا عن الدين ، ستعتمد على الأوزان المختلفة لقيمتنا نحن . وفيصل الرأى فى هذا الموضوع مرده إلى الجماعة إن عاجلا ، وإن أجلا . وقد يبدو لذلك ، أنه على الفنان لكى يصل إلى العظمة أن يخاطب مشاعر الجماعة بشكل أو بآخر . ومهما يكن فإن اسمى صور المشاعر الانسانية حتى وقتنا الحاضر هى المشاعر الدينية وعلى الذين ينكرون ضرورة الارتباط بين الدين والفن أن يكتشفوا بديلا للمشاعر الدينية عند الجماعات يستطيع أن يضمن فى المدى البعيد وجود نوع من الاستمرار التاريخى لذلك الفن الذى ليس دينيا .

٣٦ - علينا في أى تقويم لعناصر الفن ، ألا نصنع في أعدادنا من الأشياء البدائى وحده ، وإنما علينا أن ننظر أيضا إلى شكل بدائى من أشكال الفن . أكثر قربا إلينا من الناحية التاريخية ، وهو فن أناس بسطاء غير معقدين . يعرف عموما باسم « فن الفلاحين » ويطلق هذا الاسم في استخدامه الشائع لكى يتضمن الكثير جدا من الأشياء ، ومن ثم فإن مغزى هذه الظاهرة ليس معروفا على النحو الواضح الواجب أن يكون . أن فن الفلاحين ليس فنا يصنعه هؤلاء الفلاحون في تقليد لفن الطبقات الأكثر ثقافة - بمعنى أنه ليس انعكاسا جافا لفن المثقفين من الناس كما أنه أكثر بعدا عن أن يكون هو الفن الذى يبرز من خلال حب مذهب للبساطة والحياة البسيطة . وتوخيا للدقة فإن هذا المصطلح ينبغى أن نحدده للتعبير عن الأشياء التى خلقتها الشعوب غير المثقفة ، واستعملتها من تقليد محلي ووطني لا يدين بشئ للمؤثرات الخارجية - أو أنه على الأقل لا يدين بشئ للمؤثرات الرأسية الهابطة من إحدى مراتب المجتمع العليا ، إلا أنه من الممكن أن يتأثر بمؤثرات عرضية من بلدان أخرى ، رغم أن هذا ليس محتملا على الدوام .

ويتمتع الفن الفلاحي بالمعنى الذى حددناه بسميزات مختلفة . ففي المحل الأول هو ليس ما نسميه التمييز الكريه فنا « جميلا » . أنه على الدوام فن « تطبيقي » أنه ينبع على الدوام من خلال الرغبة في إضفاء اللون والبهجة على الأشياء التى تستخدم في الحياة اليومية مثل الملابس والأثاث والأنية الفخارية والايسطة وهكذا وهو إلى ذلك لا ينظر اليه الناس الذين يمارسونه على أنه نوع من النشاط له ما يبرره ذاتيا . وهو يظهر - في المحل الثانى - اتجاها مدهشا نحو التجريد - أما إلى التجريد الهندسى ، كما هو الحال في سجاجيد فنلندا ، ومطرزات رومانيا وأنية بيرو الفخارية ، وأما أن يكون تجريدة في اتجاه اكساب الصور الطبيعية أسلوبا إيقاعيا ، كما هو الحال في أنية وسط أوروبا الفخارية ، وأعمال الخشب المحفور في بولنيزيا ومطرزات تشيكوسلوفاكيا . وفي حالات عديدة ، يسير الاتجاهان معا يدا في يد ، كما هو الحال في الجزر اليونانية وفي إيطاليا . ويمكن أن نجد تفسيرا لهذا الاتجاه نحو التجريد إلى حد ما في طبيعة تكنيك الزخارف والمواد التى تتم بها . فإن طرقا معينة للتسييج على سبيل المثال ، تؤدي بشكل طبيعي إلى أشكال هندسية ، باعتبارها « أسهل الطرق للانتهاء منها » كما أن دوران عجلة الفخار ، واستخدام الوسائل « الزلقة » في زخرفة الفخار ، تؤدي بصورة مشابهة إلى أشكال دائرية أو ذات انحناءات

كثيرة ، أما اشغال الابرة أو المخزومات فأكثر تأثيرا من ناحية استخدام الدوافع الطبيعية . أما الفن التمثيلي المباشر من النوع الاثير لدى الفنان الاكاديمى ، فهو لا يكاد يكون معروفا فى الفن الفلاحى ، إذ يبدو أن الفلاح قد وجد هذا النوع من الفن غير صالح اطلاقا لخدمة أغراضه الرامية إلى أن يجعل العالم مكانا أكثر بهجة لكى يعيش فيه ، فهو يفضل أن « يضيف » شيئا ما إلى حياته ، بدلا من أن يتصرف كمرأة أمام واقعها الخشن المنمّم .

والميزة الثالثة للفن الفلاحى هى نزعته المحافظة . فهو أصعب الفنون جميعا فى محاولة تحديده بأى تاريخ ، إذ تنشأ الأشكال البسيطة وتبقى طوال قرون عديدة . وإن لا توجد تلك الرغبة العارمة فى قلب الفلاح من أجل التجديد ، فهو لا يطلب أكثر من أن يكون الشيء مبهجا ، ويبدو أنه يتبين بشكل غريزى أنه يستطيع أن يحصل على التنوع اللانهائى للمؤثرات عن طريق مزج عدد قليل من الأشكال والصور .

الا أنه من المحتمل أن تكون أكثر مميزات الفن الفلاحى مدعاة للدهشة هى عالميته وشموله . إذ يبدو أن نفس الصور ونفس طرق التجريد ونفس الشكل والوسائل الفنية تبرز تلقائيا من التربة فى كل مكان من العالم . ولقد رأيت أنية فخارية صنعت فى سومرست فى القرن الثامن عشر لا تكاد تميز عن الأنية الفخارية المصنوعة فى الصين فى القرن العاشر ، كما أن أعمال حفر الخشب فى النرويج تقترب من أسلوب أهالى نيوزيلندا فى حفر الخشب ، وليست هناك اختلافات جوهرية بين نماذج انجلترا وبلغاريا أو اليونان . وقد عثر على ملابس صوفية مطرزة فى مقابر مصر من الممكن أن تتصور أنها قد صنعت فى انجلترا أيام حكم الملكة فيكتوريا . وهذه أمثلة عارضة ، كما يوجد بالطبع ، قبل هذا التشابه الأساسى ومن فوقه ، اختلافات متناقضة لا نهائية فى التفاصيل ، فإن العناصر العالمية تؤدى بنفسها إلى خلق أساليب فردية عديدة يحددها الطقس والعادات والظروف الاله صادية .

وهناك شيء لابد من أن نسلم به للامكانيات الفطرية التى تملكها المواد والعمليات التى نمر بها . فالفلاح فى أثناء نسجه لمختلف الاصواف الملونة ، سيخلق « بصورة حتمية » أشكالا هندسية معينة ، ومن المحتمل تماما لمثل هذه الأشكال أن تتكرر فى أجزاء مختلفة من العالم فى أزمنة مختلفة بدون أى تأثير مباشر . فإن الآلة هى الفنان ومن الممكن للآلات أن تكرر نفسها . وقد أعجب

عالم اجتماعى المائى شهير ، هو جوتفريد سمير ، بهذه الفكرة حتى لقد جعلها أساسا لنظرية مادية متكاملة عن أصل الأسلوب والزخرفة .

وتؤدى بنا خصائص الفن الفلاحى مباشرة إلى أى مناقشة حول طبيعة الفن ، فهى تكشف لنا عن أن الدافع الفنى ، هو دافع طبيعى مغروس حتى فى أقل الجماعات ثقافة ، ونستطيع أن نتبين الكثير من هذا من الدليل الذى يقدمه فن البوشمان . ولكن فن البوشمان لم يكشف بصورة كاملة (كما يفعل فن الزوج) عن الطبيعة غير التمثيلية للفن غير المعقد . فإن الشيء الصناعى ليس تجريدا ، إنما التجريد هو الاتجاه الفوتوغرافى فى الصورة الأكاديمية . وقد ينبغى أن نلاحظ أيضا أن الفن الفلاحى نادرا ما يكون تعبيراً عن إحساس دينى . وهناك عديد من الأشياء فى الفن الفلاحى ، مثل الأيقونات وأنية الماء المقدس ، التى ترسم زخارفها كرموز دينية . ولكن الهدف من صنع الأعمال الفنية ليس هدفا دينيا من نوع التكفير والقرىبان للآلهة أو التضحية أو حتى الخدمة ، ولكنه هدف إنسانى بشكل كامل ، أنه الهدف اليومى الذى شعاره « إضافة قليل من البريق إلى الأشياء » .

٣٧ - النماذج الفنية التى كنا نتأملها فى الفقرات الأخيرة القليلة نماذج عامة - الفن البدائى والفن الوحشى والفن الفلاحى : فإن خصائصها ليست مرتبطة بشعب واحد أو بلد واحد . لقد رأينا فى آسيا وكريت ومصر ظهور الحضارات الثابتة وبالتالى ظهور الفن الذى يمكن أن نصفه بأنه فن قومى ، ويمكننا أن نتناول الفن المصرى بوجه خاص ، بسبب بقائه الطويل ونفوذه الواسع ، كنموذج قومى . فخلال فترة امتدت طوال سيعين قرن من الزمان . توفرت فى مصر ظروف اقتصادية كانت هى الأساس لقيام ثقافة مستمرة ، رغم أن النموذج الجنسى المصرى ، قد طرأت عليه موجات من التغيرات العميقة ، إلا أنه فى هذا لا يختلف عن النماذج العادية الأخرى ، كما فى عدد كبير آخر من الجماعات القومية . ولذلك فإننا نستطيع ، وسط كل التحولات والتموجات التى طرأت عليه ، أن نميز فيه صفات وخصائص ثابتة معينة مردها التأثيرات الدائمة للجنس والتربة ، والا يمكن لهذه الثوابت وجود ، فإن علينا أن نكون بعض الافتراضات لاسقاط مثل تلك التأثيرات من تاريخ الفن .

لا مراء فى أن عنصر الاستمرار فى الحضارة المصرية راجع إلى عوامل اقتصادية ، وبوجه خاص فى التجدد السنوى للخصوبة الذى يتبع فيضان

النيل . والواقع أن هذه الخصوبة وإن كانت محدودة جدا في حجمها ومستمرة في الوقت نفسه استمرار النهر الذى تعتمد عليه الا أنها قد ضمنت إلى حد غير عادى لهذه الحضارة عنصر التماسك وكان مظهر هذا التماسك ماديا واقتصاديا ومع ذلك فقد انعكس على الدين والفن . وإذا كنا في فن كفن أوروبا الغربية نستطيع أن نرى خصائص عقد معين من تاريخ الفن ، وأن نرى خلال قرن معين من الزمان ثورة كاملة في الذوق الفنى . فإن الحال في مصر ليس كذلك في الأسلوب ومن ثم فإن من الضروري هنا أن نفرق بين نسوجين من الفن عاشا جنبا إلى جنب في مصر ، فن مقدس دينى يعتمد على كهنوتية شاملة إلى حد كبير ، وفن شعبي تطور بجانب هذا الفن الدينى المقدس ، ولكن في استقلال كامل عنه . ومن سوء الحظ أن مخلفات هذا النموذج الأخير نادرة جدا ، إذ لم تحمها المقابر والمعابد كما حمت الفن الدينى المقدس . ولكننا نعرف أن هذا الفن قد وجد ، وأنه كان أكثر شاعرية وتلقائية من فن الكهنة . وفي فترة حكم توت عنخ آمون ، وهى فترة رومانسية في تاريخ الفن في مصر القديمة ، يبدو هذا الاحساس الشاعرى كما لو كان قد غزا المجال الرسمى ، وكان تأثير هذا الغزو نوعا من الاضمحلال .

٣٨ - ومع حلول العصر القبطى في مصر في نهاية القرن الرابع الميلادى بدأ الفن المصرى يتحلل من القيود الدينية إذ بدأت المسيحية وهى دين ديموقراطى تلتهم فنون الشعب وتحتضنها وترفعها إلى مستوى أعلى من أى مكانة احتلها من قبل . ورغم أنه فن مسيحى ، يعبر عن اتجاه في الحياة أخذ ينتشر انتشارا واسعا في الشرق والغرب ، الا أن الفن المسيحى في مصر ظل مصريا . وبلغت المستر ستيفن جاسيلي ، الذى ساهم بمقالة مفصلة عن العصر القبطى في مصر في بحث شامل حديث عن الفن المصرى* ، بلغت انتباهنا إلى الشكل الخاص الذى اتخذته المسيحية في مصر - وهو الرهبنة وهو شكل لم تكن له مطالب كثيرة من الفن ، ومن ثم لا يتردد المستر جاسيلي في أن يصف هذه المرحلة بشكل عام بأنها مرحلة انهيار فنى ومهما يكن من شئ فالتنا بعد خمسين قرن من هذا التقشف الصارم نشعر بالارتياح ونحن نمر أمام أول دلائل الحرية الزخرفية ، والخيال الانسانى الذى يميز النقوش العاجية والمنسوجات والمخطوطات المزخرفة التى ترجع إلى المرحلة القبطية . وجاء

(*)، الفن المصرى خلال العصور ، ألفه عدد من الكتاب (لندن ، الاستوديو ، سنة ١٩٣١) .

التطور الكامل لتلك الاتجاهات مع العصر الاسلامى الذى بدأ فى القرن التاسع . فقد انشئت القاهرة فى عام ٩٦٩ ، ومنذ ذلك الوقت ، وحتى مجيء التأثير القاتل ، للفن الأوروبى فى أوائل القرن التاسع عشر ، تمتعت مصر مرة أخرى بتطور مستمر فى الفن وربما لا يكون القول بأنه كان تطورا عظيما جدا الا مجرد تغيير عن نظرة شخصية ، الا انه لابد لآى دارس متفتح الذهن من أن يقبل استنتاج الكابتن كرينول . الذى تستطيع أن تجده فى الكتاب الذى ذكرناه منذ قليل : « يرجع الأهمال الذى لقيته العمارة الاسلامية فى مصر إلى الآن ، يرجع بشكل أساسى إلى البريق المنافس للآثار البعيدة القدم لمصر القديمة . وليس هناك الا القليل من الزوار ، الذين لا يستثيرهم سحر الفن الاسلامى ، مثل الواجهات الفاخرة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والأشكال الجميلة لقبابها ومآذنها التى لا حصر لها ، والرقعة غير المعتادة لزخرفها . »

ويبدو للوهلة الأولى أن فن العصر الاسلامى هو فن عالم جديد ، ليست له أية صلة بفن مصر القديمة . لقد كان يكمن وراء هذا الفن المبكر دافع قوى لم يتصل إطلاقاً بحياة الناس وحين سلب الفن الشعبى هذا الدافع القوى فانه لم يرق إلى أكثر من مستوى الجمال الزخرفى . بيد أنه فى النهاية حين أطلق لهذا الدافع القوى العنان وأصبح مختلطا يطبائع الناس استطاع بالتحامه بالحساسية الكامنة فى الشعب كله أن يبعث فنا جديدا يعتبر من أسمى الأعمال الجمالية التى حققها الجنس البشرى .

٣٩ - تقف الأهرامات شامخة كرموز خالدة لفن مصر القديمة ومع ذلك فلنا كما اعتقد أن نتساءل عن قيمتها الجمالية . فالهرم ليس الاشكلا هندسيا بسيطا . ويقال أن الأهرامات تكسب جلالها العظيم من حجمها الهائل ، ومن التناقض الذى تبديه أزاء مسطحات الصحراء الواسعة ومن الانعكاس الذى تخلفه تحت ضوء الشمس الساطعة ، ولكن هذه كلها ليست سوى إضافات عارضة ، وليست جوانب فنية جوهرية . فالأهرامات فى حد ذاتها معبرة عن نفسها بشكل كامل منطقيا ، ونحن نعرف أن الشيء الكامل التعبير منطقيا (وينطبق هذا النقد على أنواع معينة من الفن الحديث) لا يمكن أن يشبع الحساسية الفنية أشباعا كاملا . ولقد كانت وظيفة الفن دائما أن تمد أفاق العقل إلى الأبعاد الواقعة وراء حدود الفهم نفسه . وقد تكون هذه الأبعاد

روحية او متسامية في الملا الأعلى ، اوريا كانت مجرد ابعاد خيالية ، انها ستغلو في مكان ما فوق حدود المعقول . ولا يعنى هذا ان الفن سوف يتخطى التناغم ، وانما يعنى انه على الفن دائما ، كما قال باكون ، ان يتمتع بنوع من الغرابة في علاقاته النسبية . فالعمارة القوطية فن يحقق اقصى تأثيراته العلوية او الالهية ، بينما يخضع لنوع من القوانين الهندسية في مثر صرامة تلك القوانين التى تسيطر على الاهرامات الا ان الهندسة في العمارة القوطية خادمة للفن ، وليست سيدته .

٤ - يعتبر النحت المصرى اكبر ممثلى فنون مصر القديمة ، واننا لنجد ، وخاصة في نحت المملكة القديمة ، كثيرا من آثار الحساسية الجمالية المتحررة ، اكثر مما يتضح في العمارة المصرية . إلا انه يتضح هنا ثانية الخاصية الثابتة للفن المصرى ، كما يمكننا ان نلمح هذا الترهل الزمن ، وإن كان هذا لا يمت إلى الخصائص الروحية ، بقدر ما يمت إلى التقاليد غير الجوهريّة. التى تتصل بالفن والتى تتغير عادة في البلاد الأخرى مع تغير التقاليد الاجتماعية . وتظهر مثل تلك التقاليد في الفن اما نتيجة للضرورات التكتيكية ، واما نتيجة للعجز الفنى - أى المصاعب التى تواجه عملية تحقيق التصورات المرئية . ومن قبيل النوع الاول مثلا الحيلة التى استعين بها اصلا لتدعيم ثقل الجزء العلوى من الجسم عند تشكيله بالطمى* . ومن المحتمل ان هذه الدعامة كانت في اصلها ربطة من سيقان البردى مضمومة إلى بعضها البعض ومغطاة بالطين - والبردى بطبيعته جامد وشديد الصلابة . وحينما نحتت التماثيل من الحجارة ، استخدمت نفس الحيلة ، رغم عدم ضرورتها ، نقلا من التقليد الاول رغم صلابة الحجر . وقد يكون مقبولا أن تسود مثل هذه الظاهرة لمدة عقد او عقدين او خلال جيل او جيلين . ولكنها مع ذلك لا تزال لها مخلفات بسيطة حتى في حضارتنا نفسها : فقد اشار صامويل بتلر إلى النتوء البارز في قاع كأس انبوبة الطباقي ، وهذا النتوء هو اثر متخلف من انبوبة التدخين المصنوعة من نبات البريار ، من الزمن الذى كان فيه هذا النتوء يؤدي وظيفة نافعة في انابيب التدخين المصنوعة من الطين (فقد كانت تشكل قاعدة تبعد الضرر عن الكأس الساخنة) ولكن مثل هذه البقايا المتخلفة الاثرية ، بقيت في مصر الافا من السنين . ويمكننا ان نضرب مثلا على النوع الثانى من

* س . ف . « النحت المصرى » تأليف مارجريت اليس مورى (داکورث - ١٩٣٠) .

التقاليد ، بعبادة وضع عين ذات منظر أمامى فى الرسم الجامعى للوجه ، و٩٥
تقليد وجد فى الفن البدائى كله . ولا يعد هذا التقليد تعبيراً عن انتقاد الفنان
للمهارة ، فمن الممكن تماماً أن الرجل البدائى كانت تملؤه رغبة غريزية اكى
يمثل الوجه الانسانى ، فقد كان يتمتع بنوع غريب من الرغبة فى احياء
الاشياء . ولكن بينما اشبع هذا التقليد - لدى أمة مثل الاغريق - الاحتياجات
الروحية لمرحلة واحدة من حضارتهم ، تجده فى مصر قد بقى بقاء ابدى .

٤٠ (١) - من بين كل صفحات تاريخ الفن ، بقى تاريخ الفن فى أمريكا
القديمة أكثرها غموضاً ، وأبعدها منالاً ، بل ويمكننا أن نقول أنه أقلها
تقديرًا . ولا توجد الا أمثلة قليلة من هذا الفن فى تلك الامثلة ما هو فى حجم
يسمح بوضعه فى المتاحف . ونحن لا نعرف جوانب بكاملها من هذا الفن لأن
موضوعاتها قد بادت (فالريش ذو الالوان المتألقة ، على سبيل المثال ، كان
وسيلة متميزة للتعبير ، ولكنها وسيلة هشة سهلة التدمير) أولان هذه
الموضوعات قد دمرت بأيدى الغزاة الاسبان ، وهم أكثر الغزاة الذين عرفهم
العالم قسوة ووحشية .

ما زال التطور التاريخى لثقافات أمريكا قبل اكتشافها غامضاً جداً .
ويخبرنا المستر ايروين بالوك^(١) . أن الناس يقبلون الآن الفكرة القائلة بأن
الانسان دخل أمريكا أول مرة عن طريق مضائق بهرنج من شمالى شرق آسيا .
وأنه هاجر بالتدريج صوب الجنوب . وقد تطورت الثقافات التى نحن بصددنا
فى منطقتين رئيسيتين المكسيك والبلدان المتاخمة لها (نيكاراغوا وكوستاريكا
وبنما) . والشريط الساحلى الشمالى لأمريكا الجنوبية (كولومبيا وبيرو) .
والتأريخ عمل يقوم على التخمين ، إلا أنه من المفترض أن المرحلة القديمة قد
بدأت فى وادى المكسيك منذ حوالى ٥٠٠ ق . م . وقد قامت القبائل والأسر
وسقطت فى كثرة مدهشة ، ولكن ظهرت فى منطقة المكسيك ، قبل عصرنا نحن
بزمان قليل ، حضارة المايا الذين وصفهم المستر بالوك باعتبارهم « شعباً مثقفاً
بدرجة ملحوظة لهم دين كامل وتقويم دقيق قائم على ملاحظات فلكية صحيحة
ومعرفة غير عادية بالحسابات الرياضية » ولكن هذا الشعب « المثقف » لم
يصل إلى أبجدية صوتية أبداً ، ولم يكشف القوس الحقيقى ، أو مخترع

(١) فى مقدمة لمعرض لفنون المرحلة السابق على كولومبس اقيم فى حدائق بيركل فى لندن سنة ١٩٤٧ .

العجلة . وظهرت في جنوب تلك المنطقة ، بعد عدة قرون ثقافة الانكار العظيمة ،
التي كانت في مرحلة كمالها المثلث اوتكاد حينما دمرها الاسبان .

إن الشيء الذى يتمتع بأهمية غير عادية في هذا التطور التاريخي المنعزل هو
الضوء الذى يلقيه على تطور الفن نفسه . اننى لا أشعر بأن المؤثرات الأجنبية
مستبعدة بصورة كاملة - فإن هناك أنية حجرية منحوتة معينة من المكسيك -
ذات تشابه يدعو إلى العجب مع الأنية الصينية البرونزية من عصر أسرة
تشاو . إلا انه لا بد أن مثل تلك المؤثرات كانت جد نادرة ومتفرقة . كما أن
ما نستطيع قوله ، بشكل تقديرى في فن الفترة السابقة على كولومبس انما هو
القول بتطور الدافع الفنى الذى أبرز أكثر القرائن تنويرا لنا ، تطوره بصورة
« موازية » لتطور نفس الدافع في الحضارات الأخرى . فإن التناقض مع
تقاليدنا الانسانية الخاصة ، هو بالذات ما يقدم لنا أكبر قدر من المعرفة .

ويظهر الفن المتأخر في بيرو بعض الاستثناءات ، ولكننا نستطيع أن
نقول بشكل عام عن مجموع فن أمريكا القديمة بأنه لم يطور مضمونا ذهنيا
على الاطلاق . ومن المحتمل أن تكون هذه الحقيقة مرتبطة بفشل هذه الحضارة
في أن تحدث مخطوطات لغوية ، أو أى أدب من أى نوع بالتأكيد . وقد عاش
هؤلاء الناس ، إلى أبعد ما نستطيع أن نرى ، بدون أى نظام فكرى تصورى .
لقد استطاعوا أن يخلقوا رموزا ، كما تثبت ذلك احصاءاتهم الفلكية . وكانوا
قادرين على التوصل إلى العلم ، ولكن ليس إلى الفلسفة . ولم يكونوا قادرين
على خلق « المثل » ، ويبدو أن دينهم كان يتمتع بنوع من البناء المتكامل من
الطقوس والتضحيات ، ولم يكن ديننا ميتافيزيقيا أو الهيا بأى معنى من
المعنى بل أنهم لم يسيغوا على أنفسهم طابعا مثاليا باعتبارهم كائنات
بشرية ، ولكنهم اظهروا في كل مكان احتقارا كاملا ، لا للحياة الانسانية
وحدها ، وانما للعواطف الانسانية نفسها . إن المرء ليجت عبثا عن أشكال
عاطفية أو غرامية في هذا الفن ، أو عن أى شيء يمثل صور الامومة التى تلعب
دورا عظيما في الفن الاوروبى . وليس الحب هو الدافع السائد وانما هو
الخوف ، ويحتل الفن في كل مكان ، لا بالحياة وانما بالموت .

ويتهيا الجو - كنتيجة لكل هذا - لخاصية معينة في فن الفترة السابقة
على كولومبس ، خاصية تزهد الناس في هذا الفن ، ولكن هذا لا يؤثر في شيء
بالنسبة لخصائصه الجمالية . إن علينا أن نعترف ، إذا ما سمحنا للملكاتنا

الحسية بأن تعمل بحرية ، بأن فن تلك التقامات يهف من آثار الفنون الأور
انتجها الانسان جمالا . وقد قال روجر قرأى ذات مرة عن تمثال قديم يعود
إلى شعب المايا ، جاء من كوبان (هوندوراس) ويوجد الآن في المتحف
البريطانى ، قال عنه أنه لا يعرف : « ما إذا كان من الممكن أن يجد حتى لدى
أعظم فنون النحت فى أوربا شيئا يماثل هذا التمثال نفسه فى التوازن بين
النظام فيه والحساسية ، وفى قدرته على أن يوحي على الفور بكل تعقيد
الطبيعة ، وفى الاحتفاظ بكل شكل داخل اطار مبدأ موحد عام ، أى أن يتصاعد
كل شكل لكى يضيف إلى الموضوع نفسه » (المحاضرة الأخيرة ص ٧٨) .
ولكن التمثال الفخارى الذى يرجع إلى تاراسكان (فى غرب المكسيك) عمل
يرجع إلى نظام مختلف ، ولكننا مرى هنا مرة أخرى « التعبير عن حساسية
نظام غاية فى السمو » ، ونرى نوعا من ثبات الشكل الذى يسود الموضوع كله
ويسبغ عليه حيوية غريبة . كما أنه لا يمكن التسامح ازاء الاقنعة الحجرية
الأزوتكية (التى يقال إن جلود الضحايا البشرية كانت تمد فوقها) ، فكم هى
موجبة بالرعب ، ولكننا نقول مرة ثانية ، بأن حساسيتها التجسيدية تتمتع
بنظام من أندر وأبرع ما نعرفه .

وقبل أن ندمغ هذا الفن بمجرد النزعة المادية ، علينا أن نسأل أنفسنا
عما كان من الممكن أن يفكر فيه المكسيكي أو الآنكى فى القرن السادس عشر
عن مشاهد الصلب والضحايا المعذبة ، التى كان من الممكن له أن يجدها
مرسومة فى كل مكان من الفن الأوروبى فى نفس الفترة . ومن المؤكد أن الفنان
المسيحى قد اضاف تحسينا واحدا لم يعرفه فنان أمريكا القديمة ، ذلك هو
الواقعية الخشنة (الوجوه المعذبة للمسيح المصلوب الذى يرتدى تاج الشوك
Ecce-Homo والجروح التى يتدفق منها الدم فى صورة المسيح الميت الذى
تحتضنه مريم العذراء piet'a وأحشاء القديسين المتدلية ويطونهم المبقورة) .
لقد كانت الصادية المكسيكية واسعة المجال ، ولكنها كانت محددة أيضا
بالقيود . فهى واقعة تحت سيطرة الدافع الجمالى ، وربما كان هذا هو السبب
فى استعانة الناس منها . وقبل أن نتمكن من ادانة النزعة الصادية فى الفن ،
علينا أن نعرف الكثير عن النزعة الصادية فى الانسان . فنحن نعرف أن
الصادية عنصر نموذجى فى كل أنواع الأديان الخرافية mythology والفنون
الشعبية (فى قصص الأشباح والجنان على سبيل المثال) ، ورغم أننا قد نسقط
على الأرض رعبا من تغيير هذه النزعة فى الفن ، فلا بد لنا مع هذا من أن نفكر

فيما يمكن أن يحدث لهذه الدوافع إذا لم نجد التعبير عنها في الفن - أى أن تتحول - كما يمكن لنا أن نقول - إلى قطعة حجرية أو معدنية لا حس فيها ولا فهم . إن الفن قد يكون صاديا ، والتضحيات الدينية قد تكون صادية ، ولكن الناس الذين قد يعرضون دوافعهم الصادية بمثل هذه الوسيلة قد يكونون من نوع مسالم محب . اننا لا نعرف الا القليل جدا عن الحياة اليومية لتلك الحضارات ، كما نعرف الكثير جدا عن حياتنا نحن ، وأكثر بكثير من أن نطلق أى حكم مطلق صائب في هذا الشأن .

وقد لا يكون من الممكن لكل انسان أن يمارس نوعا من التقدير للفن في غير مبالاة (أو حالة من الاحترام السلبي كما يسميه روجر فراى) : فإن ادعاء الفن هو ملكة التداعى . ولكننا إذا قنعنا من الفن بتمثيل المحدثات العقلية والرؤى الذهنية والفرائز المكبوتة ، تمثيلها في صورة تشكيلية ، وإذا أعطت هذه الصور التشكيلية في كل مكان طابعا عن حساسية الفنان للمادة والشكل ، فاننا سنجد حينئذ متعة لا حد لها في فن أمريكا القديمة .

٤١ - ليس من السهل أن تقتفى أصول الفن المسيحي . فنحن نعرف أن تأثير الاغريق ، قد تسرب ناحية الشرق إلى فارس والهند والصين ، ونحو الغرب إلى ايطاليا واسبانيا وألمانيا وحتى إلى انجلترا نفسها . ونعرف أيضا انه كان هناك فن مشترك بين المناطق الشمالية الممتدة وايسلندا مارة باسكتدنافيا إلى سيبيريا ، ويمكننا أن نقفنى أثر الارتباطات الجنوبية لهذا الفن في جنوبى روسيا وفارس وآسيا الصغرى . وقد كانت آسيا الوسطى مجرى فياضا بالقوى المتفاعلة التى برز منها الفن المسيحي العظيم في الغرب ، بادئا من الفن البيزنطى وممتدا حتى عصر النهضة بالغا اسمى درجات تعبيره في الفن في القرن الثانى عشر على وجه التقريب . ومن نفس ذلك المجرى خرج الفن العظيم في الشرق ، مختلفا في جوهره عن فن الغرب ، ومختلفا عنه بالتأكيد ، بنفس الدرجة التى يختلف بها الدين الشرقى عن المسيحية . ويمكننا أن نقول أنه حيثما ذهب تيارات التأثير الفنى ، فإن الأديان التى قابلتها قد التقطتها ، وكيفتها مع أهدافها . ونحن نلتقى بنفس التقاليد الفنية في الفن الصينى وفي الفن الأوروبى ، فقد جاءا من نفس المصدر ، ولكنهما خلقا لكى يخدم أغراضا مختلفة اختلافا شاسعا . وما يزال انعكاسهما على احساسنا بالجمال هو نفس الانعكاس .

٤٢ - ان التاريخ الفن الصينى أكثر ثباتا ، وربما كان أطول بقاء من الفن المصرى . وهو يعتبر مع ذلك فنا أكثر من مجرد فن قومى . ويبدأ فى حوالى القرن الثلاثين ق م ويستمر بعد هذا ، تتخلله فترات من الظلام وعدم الثبات ، إلى القرن الذى نعيش فيه . ولا تستطيع بلد أخرى فى العالم أن تقدم مثل هذه الثروة من النشاط الفنى ، ولا تملك بلد أخرى فى العالم ، مع وضع كل الجوانب فى اعتبارنا ، أى شىء يمكن أن يقارن بأسمى منجزات هذا الفن . وهو فن يتمتع بحدوده المعينة ، ولأسباب سوف نتأملها بعد قليل ، لم يحاول أبدا أن يبذر بذور العظمة أو الجلال ، ولهذا السبب فإنه لم يتمتع أبدا بفن معمارى يمكن أن يقارن بالفن المعمارى الاغريقى أو القوطى . ولكنه استطاع أن يحقق فى كل أنواع الفنون الأخرى ، بما فى ذلك الرسم والنحت ، وليس لمرة واحدة ، وإنما على الدوام ، جمالا شكليا على أقصى درجة من الكمال يمكن أن نتصورها .

لقد كان الشرق على الدوام ، بالنسبة للمواطن الغربى العادى ، أرض العجائب والألغاز ، ورغم أن وسائل الاتصال الحديثة ووسائل نقل المعلومات والأخبار الحديثة ، وخصوصا الكاميرا والسينما ، تجعلان هذا المواطن أكثر تعودا على الملامح الخارجية للحضارة الشرقية ، فإن روح هذه الحضارة الداخلية ما تزال غريبة وبعيدة . ونحن حينما نهتم بأشياء روحية ذات طابع خاص .. دين مثل البوذية أو فلسفة مثل الفلسفة الطاوية (٩) - فإننا نقنع بشكل عام بأن نظل خارج الموضوع ، وربما كنا متعاطفين معها ، ولكننا بصورة أساسية متفرجون سلبيون على طريقة فى التفكير والحياة تقع خارج ذواتنا . ولكننا حينما نهتم بالأشياء المادية والموضوعية مثل الأعمال الفنية - التماثيل والرسوم والفخاريات والمنسوجات - فإننا لا نشعر بنفس التواضع . فنحن نشعر بأن الفن لغة عالمية تتجه إلى الحواس مباشرة ، وأن علينا أن نكون قادرين على تقدير الفن الشرقى بنفس السهولة التى نقدر بها فن حضارتنا نفسها . وهناك قدر كبير من التأملات الغامضة حول عالمية هذه التأملات التى تشجع تلك الثقة السهلة المأخذ ، فمنذ القرن السابع عشر تقريبا إلى يومنا هذا ، مرت بالفن الشرقى مراحل متفاوتة ، أصبح فيها التعلق به نوعا من الهوس الشعبى ، بل إنه قد ألهم فنانينا وصناعنا الحرفيين أنفسهم .

وليس هناك من شك ، مع ذلك ، في أن تلك - التقاليع - قد قامت على سوء فهم كامل لفن الشرق ، ليس فقط عن طريق تقليد مجرد الملامح السطحية لهذا الفن ، وإنما باختيار المقلدين ، - بدافع من الحماسة - لأسوأ المراحل وأسوأ الأساليب في هذا الفن . ونحن نتعلم ببطء أن نميز الأعمال الفنية الشرقية بذوق أكثر قربا من الذوق الشرقي في أسمى أوضاعه ، ومن ثم فإن متاحفنا قد طوت أعمال الفن الشرقي الجميلة المبرقشة التي أعجب بها أبائنا وأبعدتها عن العيان أو أخفتها في الأقبية والمخازن ، وبداننا في الحصول على الفن الشرقي الحقيقي لكي نعرضه . ولكن هذه الفنون لا تكشف عن أسرارها إلا ببطء ، حتى لقد نستطيع أن نقول أنه لكي يستطيع المرء أن يقدر تلك الأعمال الفنية تقديرا كاملا ، فإن عليه أن يحصل على أعين جديدة وطريقة جديدة في النظر إلى العالم . ذلك لأننا نستطيع أن نقول ، بدون تحفظ ، أن الفنان الشرقي لا ينظر إلى العالم أبدا من نفس وجهة نظرنا .

وعليتنا لكي نقرب من وجهة نظره ، أن ننظر إلى فنه من جانبين . الجانب الأول ، وربما كان هو الأكثر صعوبة ، هو جانب التكنيك . ومن الطبيعي أن يكون للرسم الأوربي التكنيك الخاص به ، ورغم أنه لا يتمتع بشيء من الثبات التاريخي لتكنيك الفن الصيني ، فإنه يعتبر نظاما أو بناء من الصعب تعلمه . فهو يتضمن معرفة بنظرية الألوان ، ومزج الأصباغ ، واعداد الخلفيات ، والتأثيرات المختلفة التي يمكن أن توفرها الفرشاة - أي مجموعة معقدة من الحقائق التطبيقية . وتكنيك الفن الصيني - بالمقارنة بهذا التكنيك - بسيط بشكل يدعو إلى الدهشة : فهو يتضمن معرفة استخدام فرشاة واحدة ولون واحد ، ولكن استخدام تلك الفرشاة يبلغ درجة من الرقة والمهارة ، كما يبلغ استغلال ذلك اللون درجة من الثبات والاتقان ، حتى أنه لا يمكن إلا لسنوات من التدريب المجهد أن تنتج شيئا يقترب من درجة التمكن والاستاذية . ومن المعروف جيدا أن الصيني يكتب عادة بفرشاة ، فالفرشاة عادية بالنسبة لهم ، كما هي الريشة أو القلم بالنسبة لنا . فالحقيقة الأولى التي يجب أن نتبينها عن الرسم الصيني هي أنه امتداد للخط أو الكتابة الصينية . فإنه من الممكن لحرف مكتوب جميل أن يتمتع بخصائص الجمال كلها بالنسبة للصيني . وإذا استطاع رجل أن يكتب جيدا ، فسينتج عن هذا أنه يستطيع أن يرسم جيدا . وكل الرسوم الصينية التي ترجع إلى المراحل الكلاسيكية ، هي رسوم خطية ،

ويحكم على الخطوط التى يتكون منها شكلها الرئيسى وتقدر ويتمتع بها الناس باعتبارها خطوطا مكتوبة .

فالآن ، ومثلما نحاول أن نحكم على شخصية انسان بواسطة خطه ، فإن الصينى ، عن طريق قدر أكبر كثيرا من العلم والخبرة ، يحكم على مميزات فنان ما عن طريق تشذيب ذلك الفنان لخطه - أى قدرته اللانهائية على التعبير . وهكذا فإننا نستطيع أن نفهم بسهولة نسبية ، الكثير عن فن الرسوم . إلا انه لابد لنا من أن نتقدم ، من فن الرسم هذا إلى الفنون الأخرى - النحت وصناعة الفخار ، والبرونز واللكيه (أو اللك !) وسنعثر في كل منهم على خاصية تكتيكية مشابهة - خاصية الثبات اللانهائى التى تعكس شخصية الفنان . ففى صناعة الفخار على سبيل المثال ، نجدها في « القالب » ، أو الخط الخارجى الذى يخلقه القدر الفخارى وفي نسبة هذا الخط الخارجى الى سمك القدر وحجمه . فبينما يتحرك الطين بين أصابع الفخارى على العجلة الدوارة ، فإنه يعبر عن حساسيته بمثل القدر والثبات اللذين تعبر بهما الفرشاة المثقلة بالحبر عن حساسية المصور . اننا نرى توقع شخصية الفنان على كل عمل فنى - اننا لا نرى كتابة مبتذلة وأعية بذاتها ، وانما نرى نتاج تقاليد القرون التى أحكم قيادها .

ونستطيع أن نقول الكثير عن الجانب التكتيكي من الفن الصينى ، ولكننا لا نستطيع أن نطلق على الجانب الآخر ، إلا اسم الجانب الميتافيزيقى ، بيد أن الشيء الذى يصعب فهمه وتقديره ، هو أن هذا التكتيك الشخصى الذى وصفناه كان عليه أن يرتبط بمضمون على قدر هائل من التجريد والبعد عن الشخصية . ويقال أحيانا أن الفنان الصينى يحاول أن يعبر في عمله عن تناغم الكون واتساقه ، وقد تكون بعض هذه التعبيرات المضحكة ضرورية لوصف هدفه . وعلى أى حال ، فإن ذلك الهدف ، لا يتمتع بأى شيء مشترك بينه وبين الهدف المعتاد للفن الغربى ، وهو الذى يرمى إلى تمثيل خصائص المظاهر الطبيعية . ومن الطبيعى أن المصور الصينى سوف يصور ما يمثل الظواهر الطبيعية : فهو مشهور بمناظره الطبيعية ، وهى نتاج للملاحظة الدقيقة ، ولكنها لم تكن أبدا مجرد ذلك المنظر الطبيعى بالذات ثم لا شيء أكثر من هذا ، فمن وراء ما هو خاص ، يكمن ما هو عام .

احساس بالجلال

بشيء متناثر في الأعماق البعيدة

سكانه هم أضواء الشَّمْسِ الغاربة

والمحيط الهادر ، والهواء الحى

والسمااء الزرقاء ، وهناك في عقل الانسان

توجد حركة وروح ، هى التى تدفع

كل الأشياء المفكرة ، كل الأشياء من كل فكر

لكى تدور وتدور ، خلال كل الأشياء

تعبر هذه الأبيات لورد زورث أقرب تعبير من أى شيء آخر في مجموع تاريخ الثقافة الغربية عن روح الفن الشرقى . ومن الطبيعى أن تلك الروح قد تناولتها التغيرات خلال التاريخ الطويل للفن الصينى . فقد كانت الروح التى تدفع كل الأشياء ، في نظر الفنانين الأوائل من عصر تانج ، روحا مفزعة ، يجب أن تحتويها أشكال ذات حيوية قاسية ، بينما كانت هذه الروح ، بالنسبة للفنانين الأكثر تأخرا والأكثر ادعاء وتعقيدا من مرحلة سانج ، كانت نفس هذه الروح المضحكة ، رقيقة وغنائية .

من هنا نستطيع أن نقول ، أن الفن الصينى يتصور الطبيعة ، خلال تاريخه كله ، كما لو كانت مدخولة بواسطة قوة قاهرة ، وهدف الفنانين هو أن يتصلوا بأنفسهم بتلك القوة ، ثم أن ينقلوا خصائصها إلى المتفرج ، وكان من الممكن لمثل هذا الهدف - في الفن الغربى - أن يؤدي إلى كل أنواع الرومانسية الغائمة والغيبية ، ولكن الفنان الصينى ، كان ينفذ دائما من مثل هذه الهفوات العاطفية ، بواسطة ما يمكن لنا أن نسميه إحدى المعجزات . وربما كان هذا راجعا بشكل جزئى إلى الطبيعة الفلسفية السامية للاديان الصينى ، رغم أنه ليس من الضروري أن يكون الفنانون مدفوعين إلى المنهج الذهنى الذى ينقذ الفلاسفة من النزعة العاطفية . ولكن الفنان الصينى مدفوع إلى المنهج التكنيكى الذى وصفته منذ قليل . وعلينا أن نبحث في هذا المنهج عن تكامل الفن الصينى واعتداله حتى في أكثر تعبيراته كونية وشمولا . أن الفنان الصينى إذا ما ابتعد عن الوقار الذهنى لتقاليده ، إذن لخانه خطه وطريقة كتابته .

وقد خضع الفن الصينى فى تاريخه الطويل لتقلبات مختلفة . فقد غزا البرابرة البلاد من الشمال والغرب ، وأبرزوا لفترة من الزمن أحد عناصر أسلوبهم الهندسى ، ولكن أكثر التغيرات تميزا ، انما ترجع إلى المؤثرات الدينية ، إلى البوذية ، والكونفوشيوسية . فلا شك كما هى العادة ، فى أن تلك الأديان قد قدمت نفعاً هائلة للنشاطات الفنية من كل الأنواع . ولكنها أيضاً قد أنزلت بتلك الفنون أضرارا بالغة - البوذية ، باصرارها على نوع من الرمزية الجامدة ، وهى دائماً ما تكون عنصراً سيئاً فى الفن ، والكونفوشيوسية بقانونها المتعلق بعبادة الأسلاف ، هذا القانون الذى كان تفسيره فى الفن خاضعاً خضوعاً قاسياً للتقاليد ، مما تطلب من الفنان تقليدا صارماً للفن الموروث . إلا أنه رغم تلك القيود ، وربما بسبب منها بمعنى من المعانى ، فقد احتفظ الفن الصينى بحيويته ، بالغا أسمى تطوره فى عهد أسرة سانشى ، وهى مرحلة تنطبق من الناحية الزمنية وحدها ، بل وتنطبق بشكل أكثر مدعاة للدهشة فى الأساليب مع المرحلة القوطية فى أوربا .

٤٣ - ربما كانت فارس (إيران) أفضل البلدان تمثيلاً لظاهرة عدم كفاية التمايزات الجغرافية فى تاريخ الفن أكثر من أى بلد آخر . فمنذ بداية تاريخها فى القرن السابع ق . م تغيرت حدودها بطريقة بالغة التعقيد ، وقد عانت من الغزوات المتكررة ، ومن هجرات الشعوب إليها ، ومن نزوح القبائل عنها ، كما أنها ظلت تحت سيطرة حكام أجانب عنها لفترة من الزمن تقرب من خمسة عشر قرناً ، أو ما يقرب من ثلثى تاريخها . فإذا وضعنا فى اعتبارنا بغض النظر عن مثل تلك الاعتبارات التاريخية ، أن الفنانين الفارسيين ، قد تمتعوا أكثر من أى فنانين آخرين فى العالم ، بغريزة تدفعهم إلى العمل المأجور (مثل السويسريين فى الأعمال الحربية) ، فاننا سنرى القوضى كاملة ، أو أننا سنرى امكانية وقوعها .

ولا يعنى هذا انكار أننا نعنى شيئاً محدداً بكلمة « الفارسى » حينما تنطبق على أحد الأعمال الفنية . ولكن هذه الكلمة قد ظلت بلا مفهوم دقيق حتى القرن الخامس عشر ، وبالأذات حتى ظهور الاسرة الصفوية (١٥٠٢ - ١٧٣٦) . ولكن فارس كانت قد عاشت مراحل فنية عظيمة قبل هذا الزمان . هناك بوجه خاص المرحلة الساسانية (٢١٢ - ٦٥٠ ق م) التى كانت من الناحية الجمالية أعظم تلك المراحل ، على قدر ما يستطيع المرء أن يحكم عليها

على ضوء مخلفاتها ، ولكننا كلما تعمقنا في دراسة هذه المرحلة ، كلما تبيننا انها قد استمدت الهامها من جيرانها العظام في آسيا الوسطى . وعلى أى حال ، فقد امتدت الامبراطورية الساسانية بعيدا جدا وراء حدود فارس الأصلية . وقد يكون من التعنت والتعصب ، أن ترى في فن هذه المرحلة المتميزة أى عنصر جنسى خاص بها احتفظ به الفنان خلال العهود الفارسية التالية ، رغم أنه كان من الطبيعي في مثل تلك المراحل أن تبني الفنانون عديدا من تقاليد الفن الساساني ، لأن الفنان التشكيلي يستخدم التقاليد الشكلية تماما مثلما يستخدم الشاعر الموازين الشكلية للشعر . الا أنه مثلما تكون تلك الموازين الشعرية طبيعية بالنسبة لأكثر من لغة ، كذلك فإن التقاليد الفنية مشتركة بين أكثر من أمة واحدة ، كما انها ليست محكا للقومية أو مقياسا لها بالتأكيد .

لقد دمر العرب الامبراطورية الساسانية ولم يبقوا منها إلا القليل من آثارها . وبدأت فارس بداية جديدة تماما باعتبارها ولاية داخل الامبراطورية الاسلامية ، إلا أن فن هذه المرحلة (٦٦١ - ١٢٥٨) لا يدين بوحده إلى هذا المركز الجغرافي أو ذاك ، وانما إلى حماية الخلفاء العرب ورعايتهم . واتخذ الفن في ظل هذه الرعاية طابعا دوليا . ومن الحقيقي أن الفرس قد استعادوا كثيرا من استقلالهم ، وخاصة في ظل الخلفاء العباسيين ، وسمح لهم بأن يمارسوا دينهم الخاص مقابل جزية معينة ، ولكن هذا الدين ، لم يكن أبدا ، كما كانت المسيحية ، قوة دافعة لفن من الفنون . ففي ظل الحكم العربي ، كما في ظل العهود التالية للغزاة الأتراك والمغول - وهذا يعنى فترة امتدت لما يقرب من ثمانية قرون - أصبح الفرس في الحقيقة شعبا من الفنانين المأجورين والرحل . وكان الحكام يشجعون فيهم الحس الجمالى ، وإن كانوا في الأغلب لا يتمتعون هم أنفسهم بهذا الحس الجمالى ، وأرسل الفنانون الفارسيون إلى كل جزء من المستعمرات العربية ، فمن حدود الهند في الشرق إلى أسبانيا غربا إلى افريقيا في الجنوب ، وحيثما حلوا كانوا يحملون معهم تقاليدهم ومغالاتهم الشديدة في التعبير عن حركات الحيوانات ، ومزخرفاتهم الخشبية (الأرابيسك) ومنسوجاتهم المزخرفة بالورود ، وحيثما غرسوا تلك التقاليد ، نما فن محلى وطنى ، يستقى الهامه من الدين المحلى أو من القومية ، ثم يمتزج هذا الفن معهم ، أو يمتزجون هم معه . فهذا الفن الذى ندعوه فارسيا اذن ، هو أكثر الفنون انتشارا في كل مكان ، فقد تسرب تأثيره إلى العالم المتمددين كله . وهو ايضا أكثر الفنون تملصا وهروبا من التحديد ، لأنه لا يمكن أبدا أن

يتحدد بمرحلة واحدة ، أو مكان واحد . وأقصى ما يمكن أن نقوله عنه هو أن حملته والمنادين به كانوا فنانين ينتمون إلى جنس واحد ، وأنهم قد عثروا عليه في سهول أو وسط آسيا الغامضة ، وفي أثناء تجوالهم ، وعلى امتداد نفوذهم وتأثيرهم ، جعلوا منه أسلوبا دوليا .

هذه هي كما اعتقد ، أكثر مراحل الفن الفارسي أهمية . وتبدأ مرحلة أخرى باعادة تأسيس أسرة حاكمة « قومية » ، تلك هي الأسرة الصفوية ، في بداية القرن السادس عشر . وكان قد نشأ هناك دين قومي^(١) ، ويدت فارس كما لو كانت تتحول إلى داخل نفسها . وفي هذه الفترة ، ظهر فن قومي بالمعنى الدقيق يتمثل في الصور التي ظهرت في هذه الفترة بالذات مما نستطيع معه أن نسميها فترة الفن الفارسي . إلا أنه من الصعب على الغربيين أن يتيبنوا العنصر الديني في الفن الفارسي ، حتى في عهد الصفويين ، ويرجع ذلك أساسا إلى أننا قد تعودنا أن نتوقع في الفن الديني ، رموزا تجسدية في دين يعتنقه الناس . وكان هذا محرما طيلة قرون عديدة في أديان فارس ، وقد نتج عن هذا أن أصبح فنهم أكثر اغرابا وبعدا عن الذاتية من الفن المسيحي ، وحين رفع الحظر عن تصوير الشخصيات الانسانية ، كانت التقاليد الزخرفية من القوة بحيث ظلت هي الدافع المسيطر على الفنان . ولولا أنني لا أحب التمييز بين الفنون الجميلة والفنون الزخرفية ، وأومن بأن الفن كله فن واحد ، لقلت أن الفنان الفارسي لم يملكه شيء من الغرور أو الانانية التي دفعت الفنان الاوربي منذ عصر النهضة لكي يخلق وسائل للتعبير مستقلة عن احتياجات الناس . فقد كان الفنان افارسي أولا صانعا لأشياء نافعة من الفخاريات أو المصنوعات المعدنية ، ومن المنسوجات ، أو من الكتب المصورة أو الأدوات العلمية . أما أولئك الذين يبحثون عن « الاهتمام الانساني » في الفن الفارسي فلسوف يخيب أملهم إلى حد بعيد إذ أنهم لن يجدوا الا أعمال شعب من أكثر الأجناس التي عرفها العالم حساسية وثقافة ، كما أن حقيقة أن تلك الأعمال تتخذ شكل الأشياء اليومية العادية لها حقيقة تعد من أعمق الدروس التي لا بد للعالم الغربي من أن يتعلمها .

(١) يلاحظ أن الدين في فارس (إيران) في هذه الفترة هو الاسلام . إلا أن المذهب السائد هو المذهب الشيعي ، خلافا لمعظم البلدان الاسلامية (السنية) في ذلك الوقت وبهذا المعنى يقول المؤلف ان « ديننا ، قومييا قد ناسس في فارس .

٤٤ - تعد المرحلة البيزنطية أكثر مراحل التاريخ غموضا في تصورها العام وفي المعالجة الخاصة لها ، مما يحمل المرء على أن يقول : بأن هذا المصطلح لم يحدد بصورة صحيحة أبدا .. فقد كان الفن البيزنطى ، حتى سنوات قليلة مضت ، هوفن العصور المظلمة . ولم يكن موجودا في معظمه إلا بالنسبة لعدد قليل من علماء الآثار . حقا لقد مدحه راسكين بسبب الوانه ، واعتقد أننا يجب أن نعترف بأن كل حماسنا الحالية للفن البيزنطى ، انما تبرز بصورة مطلقة على أساس من حساسية راسكين الأصلية . ولكن راسكين ، الذى كان وما يزال وثيق الارتباط بمقاييس الجمال الاغريقية الرومانية ، لم يستطع أن يمدح الفن البيزنطى الا بنصف قلبه فحسب . لقد استطاع أن يبدي احترامه الكامل لثروة هذا الفن الحسية في اللون ، وللانطباع الجمالى الموحد الذى كان قادرا على خلقه . إلا أنه كان عليه في النهاية أن ينتقد بربريته ، إذ لم يكن بالنسبة له الا مجرد استراحة في منتصف الطريق بين الوضوح الاغريقى والنزعة القوطية السماوية العلوية .

ولم يعد باستطاعتنا أن ننظر إلى الفن البيزنطى بهذه الطريقة إذ لم تعد المقاييس الكلاسيكية تملئ علينا أهواءنا ، كما أن لدينا الكثير من الأدلة على وجود الرغبة الموضوعية والمنجزات الفعلية في الفن البيزنطى ، التى لا تدفعنا إلى اعتباره مجرد نتاج لمواءمة حدثت بين مجموعة من المؤثرات الخارجية . ولتتناول حيويته التاريخية ، باعتبارها نقطة أولية للتفكير فيه ، أو مجرد استمراره ، أو ديمومته ، باعتباره أسلوبا مؤثرا . فقد أرسى الامبراطور قسطنطين أسس هذه العاصمة الجديدة على اليوسفور سنة ٣٣٠ ميلادية . ويمكن أن نتخذ من تلك السنة تاريخا دقيقا بما فيه الكفاية لبداية المرحلة البيزنطية في الفن . وقد استولى الأتراك في النهاية على القسطنطينية وخربوها في عام ١٤٥٢ . ولا يمكن لأقل من هذه القرون الأحد عشر أن تكفى لتاريخ الفن البيزنطى ، ذلك لأنه حتى قبل عام ٣٣٠ كانت هناك مؤثرات مختلفة تتفاعل لكي تكون أسلوب هذا الفن ، كما أن هذا الأسلوب قد ظل حيا طيلة قرنين أو ثلاثة في روسيا واليونان بعد سقوط القسطنطينية . ويمكن أن نقول أن هذا الفن قد بلغ ذروته في الفترة ما بين القرنين السابع والثانى عشر ، ويمكننا أن نجد في اطار هذه الفترة أنقى مظاهر ذلك الفن .

وكان جييون ، أكثر من أى مؤرخ آخر ، بتأكيد الزائف عن الاضمحلال ،

وبعدم قدرته على تقدير القيم المسيحية ، هو الذى أخذ التذوق الحقيقى للفن البيزنطى . ومن المدهش أيضا أن المدافعين عن المسيحية الذين كانوا قادرين تماما على تمجيد الفن القوطى لأنه يتطابق مع مجد الكنيسة العالمى ويمثله ، لم يحدث لهم أن تساءلوا عن الفنون التى صاحبت النهضة القوية الاولى لنفس هذه الكنيسة . ففى خلال كل من التطور المبكر الذى حققه الفن البيزنطى فى الشرق الأوسط ، وفى انتشاره التدريجى فى عالم البحر الأبيض المتوسط ، مضى هذا الفن خطوة فخطوة إلى جانب الكنيسة ، وهو فن دينى فى المقام الاول حينما تفكر فيه . انه أنقى شكل من أشكال الفن الدينى الذى خبرته المسيحية ، إذ ما لبث الفن القوطى أن اصطبغ بالصيغة الانسانية ، ونحن نعرف أن ما هو انسانى لا يستطيع أن يكون الهيا بكامله أو مقدسا . والفن البيزنطى فن مقدس ، ورغم أن قدرا طيبا منه قد صنع باسم مجد الامبراطور بدلا من مجد الرب ، إلا أنه بفضل عقيدة الحق الالهى للامبراطور ، فإن الناس كانوا ينظرون إلى المجد الدنيوى كأنعكاس ثابت للمجد السماوى .

ومن الممكن أن نصر اصرارا قويا على الخصائص الدينية أو الدوجماتيقية أو الوراثة فى الفن البيزنطى ، لأنه من الممكن لتلك الخصائص أن تفهم دون أى تدريب لحساسية جمالية حقيقية ، وسنكون حينئذ فى خطر من أن نفق فى تقدير ذهنى وزائف تماما . ومن الأفضل أن نصر على الطبيعة « الغنائية » للفن البيزنطى - من الأفضل أن نعتمد على مظهره للحسى المباشر ، سواء كان ذلك فى الشكل أو اللون أو فى تلك الخاصة غير المحددة تماما ، والتى نسميها أحيانا - بصورة غير مقنعة « الجو الموحى » . ولا يستطيع فن آخر (فيما عدا أنواع معينة من الفن الشرقى ، والفن البيزنطى ذو صلة قريبة منها) أن يحركنا على هذه الصورة عن طريق أمر غير عقلى من غرائزنا . وربما كانت حالتنا المزاجية مجهزة باستعدادنا لأن نتأمل هذا الفن فى تكامله ، متحررين من المواقف المسبقة الغربية عن جوهره . ولكننا إذ نحظى بهذه الحالة المزاجية ، فإننا نستسلم لهذا الفن بتلك البهجة الفورية التى تصاحب الإدراك ، تلك البهجة التى تعد بداية ثبات التجربة الجمالية ونهايتها .

٤٤ (١) - يعد الفن الكلتى أحد الصفحات الهامة الممتعة حقا فى تاريخ الفن كله . فقد أصبحت الأجزاء الشمالية المتطرفة من أوروبا - أيرلندا واسكتلندا ، وإيسلندا ، وشمالى اسكاندنافيا - عن طريق أحداث تاريخية

مختلفة - موطننا لاسلوب محلى خاص يرجع إلى عصر ما قبل التاريخ . وكانت القبائل الكلتية المتراجعة ، قد جلبت هذا الأسلوب معها إلى الجزر البريطانية ، وهو الأسلوب الذى نشأ أصلا فى منطقة الرين الأوسط ، فاستطاعت أن تحافظ على مميزاتها ، بينما كانت الموجات التالية من القبائل الغازية تنساب عبر بقية أوروبا .

إن تطور الفن الأوروبى خلال ما يسمى « بالعصور المظلمة » (١٤٠٠ - ١٠٠٠ م) معقد غاية التعقيد ، والفن الكلتى جزء من تلك الشكوك العامة . إلا أنه رغم ندرة بقايا تلك الفترة ، فإنه يبدو من المؤكد أن الفن الكلتى المبكر فى مرحلة ما قبل الرومان ، قد بقى باعتباره تقليدا مستمرا فى أيرلندا ، حتى ظهر مؤثر جديد فى الشمال ، اتخذ شكل المسيحية . وكان تقديم المسيحية فى بريطانيا عملية بطيئة جدا ، استغرقت مرحلة لا تقل عن مائتى سنة . وليس هناك الا أدلة ضئيلة على سيادة المسيحية فى بريطانيا خلال المرحلة الرومانية ، ويبدأ التاريخ الحقيقى للمسيحية فى هذه البلاد ببعثة القديس نينيان ، وهو أحد تلامذة سانت مارتين من تور ، الذى شيد كنيسة فى ويثورن فى مقاطعة ويجتون شير سنة ٤١٢ م . ولم يمر زمن طويل حتى اعتنقت أيرلندا المسيحية على يدى القديس باتريك ، وفى خلال القرن السادس ، امتدت عملية اعتناق المسيحية إلى اسكتلندا ثم إلى الساكسون فى إنجلترا . وأصبحت هذه الكنيسة الشمالية ، خلال القرنين السادس والسابع مأوى المسيحية فى أوروبا . وفى تلك الفترة ، تم عمل على أقصى درجة من الأهمية وعمق الدلالة بالنسبة لتطور الفن فى أوروبا ، إذ قام اتصال مباشر بين الشمال والشرق . وكان هذا الاتصال كما عبر عنه مؤرخ حديث للكنيسة الكلتية :

« من خلال ما استمدته القديس نينيان من القديس مارتين ، الذى حصل على مزايا تجربة القديس هيلارى فى الشرق ، تعرفت الكنيسة التى أصبحت كنيسة سكوتلندا فيما بعد ، منذ البداية ، على نصوص شرقية من الكتب المقدسة ، وأشكال شرقية للصلوات والمدائح بالإضافة إلى وسائل الارساليات الشرقية^(١) . » ويمكننا أن نضيف ، انها قد تعرفت على نماذج شرقية من الفن .

(١) « نشأة الكنيسة الاسكتلندية وعلاقاتها » تأليف أرشيبالد ج . سكوت . م . ١ - د . د .

يتقسم مجموع مسار الفن الكلتى على ذلك إلى مرحلتين متميزتين
- الأولى ، مرحلة ما قبل المسيحية مستمدة أسلوبها مباشرة من العصر
الحجرى الحديث - والثانية ، مرحلة ما بعد المسيحية ، التى امتزجت بالفن
الكلتى خلالها مؤثرات أسلوبية جاءت من الشرق . وقد أعاد الدكتور ماهر ، فى
كتابه « حول الفن المسيحى فى أيرلندا القديمة » (دبلن سنة ١٩٣٢) أعاد
تقسيم هذه المرحلة التالية للمسيحية إلى :

١ - الأسلوب المحل أو الوطنى ، بدءا من القرن السابع إلى ظهور الفيكنج
حوالى سنة ٨٥٠ .

٢ - الأسلوب الأيرلندى الممتزج بأسلوب الفيكنج ، بدءا من سنة ٨٥٠
- ١٠٠٠ وهى مرحلة سيطرة الفيكنج فى أيرلندا .

٣ - الأسلوب الحيوانى الأخير من ١٠٠٠ - ١١٢٥ .

٤ - الأسلوب الأيرلندى الرومانى ، منذ ١١٢٥ إلى الغزو الأنجلو
نورماندى .

والزخرفة فى المرحلة الكلتية المبكرة زخرفة خطية وهندسية ومجردة ، وأكثر
اشكاله عادية هو الشريط المتشابك ، أو الزينة الواضحة التى تعرف الآن لدى
العوام باسم « شواهد المقابر الكلتية » . ونستطيع أن نراها فى حالتها النقية !
« كتاب الصور المزخرفة » The Book of Kells وهو مخطوط يرجع إلى القرن
الثامن تملكه كلية تيرنتى فى دبلن . وقد وصف لامبريخت مؤرخ الفن الألمانى
الطبيعة الحقيقية لهذه الزخرفة ، فى الكلمات التالية :

« هناك أشكال بسيطة معينة يحدد تداخلها وتشابكها طبيعة هذا النوع من
الزخرفة . فليس هناك أولا سوى النقطة والخط والشريط ، ثم يأتى بعد هذا
المنحنى والدائرة والحلزون ، والخط المتعرج ، كما يستخدم للزخرفة شكل على
صورة حرف S ، حقا انها ليست ثروة عظيمة من الأشكال ! ولكن ياله من تنوع
ذلك الذى يحققونه عن طريق أسلوب معالجتها واستخدامها ! فهى تمضى هنا
فى خطوط متوازية ، ثم تجرى متوازية المسار ، ثم تتشابك ، وحينما تشكل عقدة
متداخلة ، وتتوسط حينما آخر وتتفرق ، ثم تعود مرة أخرى الواحدة بعد
سابقها فى نظام متشابه متوازن من التعقيد والتفرق . هكذا تنشأ أشكال

معقدة بصورة خيالية ، يتطلب تيهها منا أن نحل رموزه ، والتي تبدو لنا التواءاتها كما لو كانت تبحث كل منها عن الأخرى ثم تتجنبها على التوالي والتي تبدو أجزاؤها المركبة كما لو كانت قد خلقتها حساسية نفاذة ، ونظرة أسرة وتدوق عاطفى للحركة الحيوية .

لقد وصفت مغزى هذا النموذج غير العضوى ، أو فوق العضوى ، من الفن فى الفقرة رقم (٣٢) . أنه أسلوب فى التعبير متناقض تناقضا مباشرا مع الأسلوب الكلاسيكى ، وهو الأسلوب العضوى الطبيعى ، النقى المقنع . وتكمن أهمية الأسلوب الشمالى ومغزاه بالتحديد ، فى خصائصه التى تنكر الحياة ، وفى طبيعته الكاملة التجريد ، ولابد لنا من أن نرى فى هذه الطبيعة ، فى تلك الخصائص انعكاسا للحياة الروحية لتلك الشعوب الشمالية : « الحياة الداخلية التى عاشتها الانسانية الشمالية تحت وطأة قهر شديد بالتعبير الذى أطلقه عليها وورينجر Warringer .

تأتى الرموز المسيحية إلى هذا الميدان المجرد المتجه من الفن ، كما لو كانت زوارا جاءوا من عالم خارجى . لسوف يستقر طائران جاءا من الفردوس ، فى عش شائك من الخطوط الهندسية ، يحملان فى منقاريهما عنقودا من الاعناب الشرقية . ويأتى داود بقيثارته ، والأطفال الثلاثة عند الموقد ، ويمثل آدم وحواء وتضحية اسحق على ألواح وضعت بين مجموعات من الزخارف المجردة ، وفى النهاية تتوج قطعة الحجر بالمسيح فى مجده مع صحبته من الملائكة . ومازالت مثل هذه الصخور منتصبة حيث غرزت فى مكانها منذ قرون مضت فى ايرلندا واسكوتلاندا ، ولا توجد أية آثار فى العالم على هذه القدرة فى تحريك النفوس بدلالاتها ، أنها ترمز إلى عشرة الاف سنة من التاريخ الانسانى ، وهى تمثل ذلك التاريخ فى أقصى اطراف روحانيته ، أكثرها قربا من الله وأكثرها بعدا عنه .

٤٥ - إن مرحلة الفن العظيمة التى بلغت المسيحية فيها اسمى تعبيراتها هى المرحلة الأخيرة فى تاريخنا والتى انطبع الفن فيها بخصائص العالمية ، أن المرحلة البدائية والكلاسيكية والشرقية والقوطية هى وحدها النماذج العالمية من الفن . أما بقية النماذج - مهما كانت - فهى مشتقات من تلك النماذج . فالفن الرومانى ليس الا صورة مقلدة متأخرة للفن الاغريقى ، وهى صورة بعيدة عن الايقاع العضوى الحيوى للمصدر الذى خرجت منه - لا تعبر عن

البهجة ، وإنما عن الاكتفاء ، والشبع ، وليس عن التناسق وإنما القوة . لقد تأسست دراسة علم الجمال ، أول ما تأسست ، على قواعد الفن الرومانى ، ومن ثم فلا عجب أن أصبحت أنواع كثيرة من الفنون غير مفهومة بالنسبة لنا الآن ! وكان الفن فى مصر النهضة محاولة للتخلّى عن العناصر الشمالية فى الفن المسيحى والعودة إلى النموذج الكلاسيكى . لقد كانت التعبير عن مرحلة وثنية معينة فى الثقافة فى أوروبا - كانت عصرا من عصور الأمراء الذين فضلوا الترف على التقشف والزهد . إلا أن هذا كان هو تأثير مرحلة أو فترة على الفنانين الذين ولدوا فيها ، حتى أن أولئك الفنانين الذين ظل الهامهم دينيا قد عبروا عن أنفسهم بالطريقة السائدة . وتصل بنا هذه الظاهرة إلى مشكلة هامة جدا فى تاريخ الفن - العلاقة بين الفنان الفرد والمثل العليا العامة فى زمنه . وهذه المشكلة تتداخل فيها حلقات ثلاث ، العصر والجيل والفرد ، ترى كيف يتفاعلون وما هى أقوى القوى المحركة بينهم ؟

٤٦ - قد يقال فى ايجاز أن خصائص عصر ما تحددها أساسا القوى المادية - الجنسية ، والمناخية ، والاقتصادية ، والاجتماعية . ولكى نصور هذه النقطة بأكثر الأساليب أولية وبساطة نقول أن البلد التى يتوافر فيها الخشب ستطور معمارا خشبيا ، كما أن الفنون الصغرى المرتبطة بالخشب ستبلغ مرتبة عالية من التطور - كما هو الحال فى اسكندنافيا . وحيث يتوافر المرمر أو أى حجر مناسب آخر ويسهل الحصول عليه فإن فن التحت سوف يتطور . ولكن هذه العلل المادية لا يمكن أبدا أن تفسر بشكل شامل نهضة مرحلة من الفن وتطورها : فالمادة دائما هى وسيلة للتعبير الروحى . أن الكاتدرائية القوطية ليست مجرد بناء من الحجر ، وإنما هى أيضا ، بتعبير الأستاذ وورينجر المدهش « وحى هابط من السماء فى شكل حجر » ، وقد كانت هناك أكثر من محاولة لتفسير نشأة الكاتدرائية القوطية باستخدام مصطلحات ميكانيكية ، أن قوسين دائريين متقاطعين يصنعان قبة أو عقدا ، وتدعم اضلاع القبة وتؤدى إلى قوس القمة المدبب ، ويوحى القوس المدبب بوسيلة للوصول إلى ارتفاع اعظم ، الذى يتضمن بدوره طرفا خارجيا مدببا غليظا ، ويتضمن هذه الأطراف أبراجا ، وهكذا حتى تتحول الكاتدرائية كلها إلى سلسلة من حلول لمشكلات الهندسة بادرة كلها من الحادثة البسيطة لتقاطع قوسين مستديرين . ولكن هذا لا يفسر الانطباع الغلاب الذى تقابله حينما تدخل نفس هذه الكاتدرائية ، إذن فأنت أمام وحدة روحية ، وستثار مشاعرك

عن طريق احساس بالجمال يتضمن شيئا أكثر من حل لحدى مشكلات الهندسة .

٤٧ - خرج الفن القوطى من الفن الرومانى . وكان الفن الرومانى تكييفاً سطحياً على أى حال وتحكمه حساسية شمالية ، لعناصر الفن الشرقى القديم . وقد يقال أن اتجاه الفن الرومانى حينما تطور إلى الفن القوطى واتجاه الفن القوطى فى تطوره حتى بلغ ذروته ، كان لا بد وأن يصبح أكثر وأكثر شمالية فى طبيعته . وهذا هو ما قد يتوقعه المرء بعد كل شيء ، ولكن العملية تعقدت بصورة لا نهائية بفعل عامل آخر - الكنيسة المسيحية . لقد كانت هذه الكنيسة عالمية ، بالمعنى الكامل الحقيقى لهذه الكلمة خلال معظم المرحلة القوطية . أنها لم تكن كنيسة واحدة ، ولكن رجالها تكلموا لغة واحدة ، وكانوا يتبادلون العلاقات ، لأغراض عملية ، على نطاق أوروبا كلها . ويظل هذا القول صادقا لا بالنسبة للمراتب الكنسية العالية مثل الاساقفة وخدامهم ، وإنما بالنسبة للقساوسة الأكثر تواضعا أيضا ، وخاصة أولئك الذين وهبوا موهبة خاصة نافعة فى نشر الانجيل . وقد تضمن هذا الطابع الدولى للكنيسة اتجاها نحو نمطية الفن الكنسى ، وخاصة طالما أن الكنيسة كانت متجهة إلى ارساء قواعد محددة جدا من فترة إلى أخرى لكى تحدد الأسلوب الذى ينبغي أن تعالج به الموضوعات الدينية . وعلى ذلك ، فقد وجد خلال المرحلة القوطية بكاملها فن الكنيسة المقدس ، مبالا نحو الرمزية والطابع الذهنى واتخاذ التقاليد من كل نوع ، إلا أنه قد وجد أيضا تيار تحتى من الفن . هو فن الناس العاديين الأقوياء المثلثين عنقوانا غير المتعلمين ، بل والمتبريرين أحيانا - وتكرر النموذج المصرى - وقد استخدم عديد من هؤلاء الفنانين البسطاء بالطبع تحت توجيه القساوسة ، وكان لا بد لهم من أن يكتفوا أنفسهم للتعليمات المعطاة لهم من قبل سادتهم المتحذلقين . ولم يكن يحدث ، الا حينما يبتعدون عن رؤساء الأعمال ، ويكونون أحرارا فى الانقياد وراء دوافعهم الخاصة ، أن كانوا ينفغسون فى تلك الخيالات المبهجة المرحية ، التى يمكننا دائما أن نعثر عليها فى ركن بعيد غريب من أركان كاتدرائية ما .

٤٨ - لقد ميزت بين الفن القوطى المقدس والفن القوطى الشعبى ، لأننى اعتقد أننا سنعثر فى هذا الأخير على العنصر الشمالى الذى لم تشبهه شائبة ، والذى كان يعمل عمله طيلة الوقت مكيفا اشكالا اجنبية للاحتياجات المحلية .

ولسوء الحظ رغم أنه لم يتبق الا القليل من فن الكنيسة القوطية ، فاننا - عمليا - لم نعثر على شيء مطلقا يمثل الفن الشعبي في العصور الوسطى . إذ لم ينظر اليه أحد أبدا باعتباره فنا ، ولم يقيمه أحد أبدا على هذا الاعتبار . كما ان صناعة الفخار في العصور الوسطى في مادتها ولمساتها الأخيرة ، لا تتمتع بأى شيء من المميزات العادية في الاعمال الفنية ، فهي غير مهذبة قطه . ولكننى لا أعرف شيئا يمكن أن يقارن بالوانى الخزفية في العصور الوسطى ، في قوة ايقاع خطوطها ، وفي ما توحى به كتلتها وحجمها وفي الايحاء المباشر بالقيم التشكيلية ، لا أعرف ما يمكن أن يقارن بها من هذه الجوانب الا بعض الصناعات الفخارية والوانى البرونزية التى ترجع إلى عهد أسرة تشاو في الصين (١١٢٢ - ٢٥٥ ق . م) وقطع معينة من النحت الزنجى . أن الأطراف تتلاقى : أننا لا نرى في تلك الاشياء الا تعبيرا بسيطا عن الرغبة في التشكيل . ورغم هذا فان الفخار لا يستحق مثل هذا النحت ، ونستطيع أن نذهب إل أبعد من هذا فنقول أنه بدون القدرة على صناعة الفخار ، فان هذا العصر ما كان بقادر على أن يحقق النحت فيه . فأولهما أولى وبسيط ، والثانى روحانى ومعقد ، ولكنهما يتمتعان كلاهما بالوحدة التشكيلية التى لا يمكن أن يوجد فن بدونها .

٤٩ - لم يحقق الفن الشعبى المحلى في انجلترا أى انتصار على فن الكنيسة في العصور الوسطى ، الا أنه مع هذا قد أثر فيه بصورة عميقة . وإذ مضت هذه العملية من التفاعل والاختمار في طريقها ، اتجه الفن الكنسى إلى أن يفقد طابعه الدولى ، وإلى أن يتخذ خصائص محلية . ويكاد يكون من المستحيل ، خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر أن نفرق بين فنون انجلترا وفرنسا . بيد أن اختلافات دقيقة قد بدأت في البروز والتدريج ، فالأسلوب ، الذى كان شيئا غير شخصى ، يصبح شيئا فرديا . وبدأت ميزة لا أستطيع أن أدعوها الا بالحلاوة تتسلل إلى الفن الانجليزى - تصور رقيق لجمال الاشياء الودودة الالوفة (أوراق الاشجار ، البراعم والزهور والحيوانات والاطفال) . ومضى هذه الاتجاه فيما بعد لكى يبذر بذور النزعة العاطفية ، وعلى حين استمر هذا الاتجاه مطعما بشيء من الواقعية والفكامة فقد حقق شيئا فريدا لا نظير له في نشأة الفن الغربى وتطوره ومع هذا فانه ما من عمل واحد من أعمال هذا الفن قد بقى دون أن ينزل به ضرر ما . فان كاتدرائياتنا قد أصبحت قواقع

حزينة منظوية على روعتها السابقة ، والكنائس التى كانت جواهر من الجمال الالوف قد أصبحت أمكنة موحشة كثيية للعبادة ، حتى أن الخيال نفسه ، لا يستطيع أن يتصور ما فقدته الرسم الانجليزى والشعر الانجليزى والموسيقى الانجليزية والرقص ، على يد هذا الطاعون القاتل المفزع الذى اجتاح عالم الروح .

٥٠ - أن موضوع فن عصر النهضة الايطالية لموضوع على قدر كبير من الاتساع ، وكثيرا ما درس وكثيرا ما نفذ الدارسون إلى لبابه ، حتى أنه ليكفيها في ملاحظتنا هذه أصغر إشارة ممكنة اليه وأكثرها اختصارا . ولتكن إشارتنا هذه تعبيراً عن الألفة بهذا الفن . أن الكثرة التى لا حصر لها من رسوم الأساتذة الايطاليين لتوحى إلينا بشيء من الخوف ، كما أننا في خطر حقيقى من أن يكون رد فعلنا عنيفاً أزاء الملل الذى يعترينا من كثرتها البالغة إلى حد الخشية من أننا سنغلق أذهاننا عن استيعاب التجربة الفريدة للفن الايطالى . على أننا نستطيع أن نعالج الموضوع في حدود صغيرة تعطينا من مثل هذه المخاطرة ، إذا ما حددنا أنفسنا برسوم الأساتذة الايطاليين ، فتصبح بهذا الشكل على علاقة أوثق بشخصية الفنان ومهاراته . كثيرا ما جمعت اللوحات الفنية ، إذا لم يكن قد أعيد رسمها . ذلك أن لونها لم يكن مناس من شحوبه ، فقد أسدل الزمن قناعاً فوق جدته ونضارته . وحتى إذا لم تكن هذه اللوحات قد عانت من هذه المثالب العارضة ، فإن الرجل العادى قد يشعر بشيء من الرهبة وهو يواجه أحد الأعمال الممتازة التى أفزغ فيها الفنان كل ذكائه ومهارته . فإن صورة مثل « الجلد بالسوط » لبييرو دلافراتشيسكا لتستثير أكثر من رد فعل حسى بسيط إذا ما خرجنا منها بأفضل ما فيها ، وأنها تدعونا إلى نوع من التحليل العقلى . أننا نريد أن نعرف ما الذى كان في عقل الرسام ، ولماذا وضع المشهد الفعلى لعملية الجلد بالسوط في مرتبة أدنى من مرتبة الشخصوس الغامضة الثلاثة في مقدمة الصورة ، وكيف تنجح الصورة ، رغم غرابتها أو شدوذها ، هذا النجاح الباعث على الدهشة في نقل الشكل والجو الذى تريده وترغبه . أما إزاء رسم معين فإن مثل هذه الأسئلة لا تحيرنا إطلاقا . إذ أننا نكون على صلة مباشرة بحساسية الفنان ، ومن ثم تبهرنا هذه الحقيقة .

٥١ - ومع ذلك ، فإن هناك ما هو أكثر من ذلك النداء العاطفى في رسوم

الاساتذة الايطاليين . ويستطيع المرء ان يتحدث بصورة مشروعة عن فن الرسم ، وأن يعنى بحديثه أن الرسم هو في حد ذاته فن متميز وليس مجرد تمهيد أولى للتصوير . وقد علق راسكين ذات مرة على حقيقة أنك لن تجد أبدا في كل معارض أوروبا رسما واحدا ضعيفا أو صبيانيا بريشة واحد من الاساتذة العظام . ذلك انها كلها اعمال ممتازة . واعطى لذلك ، التفسير القائل بأنه بينما قد تعلمنا نحن المحدثين دائما ، أو حاولنا ان نتعلم التصوير عن طريق الرسم ، فإن الاقدمين قد تعلموا الرسم عن طريق التصوير . فقد وضعت الفرشاة بين ايديهم حينما كانوا اطفالا وارغموا على ان يرسموا بها ، حتى إذا ما استخدموا الريشة أو القلم استخدموها اما بخفة الفرشاة أو بقوة الحفار أو النقاش ، أن ميكائيل أنجلو يستخدم ريشته كما يستخدم الازميل ، ولكنهم جميعا لا يبدو أنهم قد استخدموا الريشة الا حينما كانوا في ذروة قوتهم ، واستخدموها في هذا الوقت من أجل التسجيل السريع لفكرة ما أو بهدف دراسة النماذج ، ولكنهم لم يستخدموها أبدا باعتبارها تدريبا يعينهم على التصوير . ويبدو لي أن الكلمات التي أكدت عليها تشير إلى الشرط الجوهرى لفهم رسومات أولئك الاساتذة القدماء . أنها تشكل فنا « مستقلا ، متميزا عن التصوير تابع له بمعنى أن تلك الرسومات توفر وسيلة للتسجيل السريع للحظات الرؤى أو الفكر التي يمكن ، فيما بعد ، أن تترجم إلى عمل تصويرى ، ولكنها ليس لها أية علاقة مباشرة بعملية التصوير . فنحن لا نعتبر الاختزال اعدادا نافعا لفن الكتابة .

٥٢ - يرجع جزء من السحر الكامن في رسم أحد الاساتذة العظام إلى مهارته غير العادية وثقته الواضحة في عملية التنفيذ ، إذ تستخدم الريشة أو القلم برشاقة تشبه رشاقة فرشاة أكثر ما تكون ثقة وتعودا على الرسم ، كما يقول راسكين . وهناك مميزات أخرى ، هي في الحقيقة مميزات خاصة بالخط وحده : عنصر الحسم ، الذى يرجع إلى حقيقة أن ضربة الريشة أو القلم سريعة ، ولا يمكن محوها ، وعنصر الاختبار الغريزى لبعض الخطوط الأساسية القليلة ، والاعتماد على الايقاع بدلا من البناء الكامل . والرسم يختلف طبعا في هدفها ، ومن هنا ، فانها تختلف أيضا في نوعها ، فهى تتنوع من لحظة القبض السريع على أحد جوانب الحياة ، في نوع من التوهج الفجائى للرؤية ، كما في الرسم الساخر لكارباكيو Carpaccio ، الموكب « إلى الدراسة

الدقة النفاذة لبعض التفاصيل ، كما في دراسات بيسانيللو Pisanello للحيوانات . الا ان كل هذه الأنواع المختلفة من الرسم تتمتع بتركيز معين في الرؤية مشترك فيما بينها . فالفنان والمتفرج بدوره ، ينظران إلى شيء احد في لحظة واحدة . فمعظم الصور تتضمن نوعا من تشتت الانتباه : فنحن ننظر إلى الجسم الواقف على اليسار ، ثم إلى الجماعة على اليمين ، ثم إلى المنظر الخاوي الممتد في الخلف ، وإلى الجسم المصور في هذا المنظر ، وأخيرا ننظر في شعور خفيف بالظفر إلى الجسم الدقيق لحمار يعبر الجسر . فنحن نحلل الصورة المنظمة تحليلًا حتميًا - ثم نحاول ان نعيد تركيب ما حللناه - ان نصل بين كل التفاصيل - في نوع من البناء العام - التي جمعتها إلى بعضها البعض عيوننا المتجولة الهائمة . ونعثر على الايقاعات الخطية والتوازن المكاني وتناغم الألوان . ويعتمد نجاح الصورة على التشابك النهائي ، أو تداخل التفاصيل وترابطها في ذهن المتفرج . وهذه العملية ، في الحقيقة طبعًا أكثر غريزية وسرعة ، من أن يحتويها وصف جامد تؤديه الكلمات . وهناك صور يكون تركيز الرؤية فيها بنفس القدر الموجود في أى رسم تماما كما أن هناك رسوم معقدة تتطلب من التحلل ما تتطلبه أى صورة معقدة . الا أنه من الطبيعي أن الرسم يتمتع بهذه الميزة ، وهى أنه تحقيق كامل لقطاع من الحياة - ثنية من ثنيات ستارة مزركشة ، المنظر الجانبي لوجه من الوجوه ، استدارة عضلة من العضلات ، تكوين زهرة من الزهور : الرسم هو هذه الأشياء ، وهو أيضا التوقيع الأكثر وضوحا ، الذى يخلفه الفنان لنا . ولا تعد دراسة الرسومات الأساس الضرورى لمجموع النقد العلمى للفن ، الا أن هذه الدراسة هى أفضل تدريب للحساسية الشخصية . وتتكشف أساليب الفنان المتميزة بصورة أكثر وضوحا في رسوماته ، وهذا هو الحال على وجه الخصوص ، بالنسبة للأساتذة الايطاليين العظام . إذ تعتبر رسوماتهم صفحات منتزعة من مذكراتهم ، والمرء لا يكتب في مذكراته ، الا أفكاره الداخلية وحدها (أو هو يكتبها ، حتى اللحظة التى تصبح فيها صالحة للنشر) أنه يكتب أو يرسم لكى يمتع نفسه ، ولكى يكتشف ما خفى عليه من أفكاره هو . ونحن نشعر بصدق هذه الحقيقة ، وبالأذات ، فيما يتعلق بأولئك الفنانين العظام في عصر النهضة ، الذين امتلأت عقولهم بحب الاستطلاع الذهنى : بليوناردو الذى اهتم اهتماما متساويا بوحيد القرن ، وبالجنيين المستكن في رحم امه ، بسياكة المدافع والزهرة البرية ، بوجه انسانى وقطعة من النسيج المزركش : ونشعر بصدمة

تلك الحقيقة بالنسبة لسينيوريلي وبوليوالو الذى حاول دائما أن يتمكن من رسم الشخص المتحرك فى موقف له مغزاه الخاص ، وبالنسبة لميكلانجلو ، وهو يختبر صلابة جانب ما من جوانب العالم المرئى ، أن قدرة فن الرسم على التضليل ، لتكمن فى خطورة أننا قد لا نلتفت أبدا إلى البحث عن العمل الأساسى للفنان ، تصويره أو نحتة . وهذا هو السبب فى أنه من المهم تماما أن نتبين أن الرسم فن متميز ، وأنا حينما ننقل إلى التصوير أو النحت ، فأنما لكى نكتشف مجموعة مختلفة من القيم .

٥٣ - وهناك طريقة أخرى لفهم فن مرحلة مثل مرحلة النهضة الإيطالية ، وتلك هى طريقة الحساسية الحديثة . فما هو الترتيب الذى يمكننا أن نضع به تلك الأسماء الشهيرة : ليوناردو ورافاييل وميكلانجلو ؟ أن لكل عصر ترتيبه الخاص ، الذى يعتمد على الشكل المعاصر للحساسية فيه . ما هى الخاصية الكامنة فى فن أوتشيللو والتى تجعله متجاوبا إلى هذا الحد مع الذوق الحديث ، والا يشترك فى هذه الخاصية مع فنانين آخرين من عصر النهضة ؟ وما الذى يميز تلك الخاصية عن المقاييس التقليدية التى كان ذلك الفن يقيم على أساسها ؟

لقد دعى أوتشيللو دائما باسم مكتشف المنظور ، ولكن هذا الزعم إذا لم يحدد بطريقة ما ، فإنه سيكون قولاً سخيفاً لا معنى له . أن أوتشيللو لم يكتشف المنظور ، ولكن من المحتمل أنه كان أول فنان يستفيد استفادة واعية بإمكانات المنظور . لقد استخدم المنظور استخداماً واعياً متعمداً ، لا لمجرد أن يمنح تصويره نوعاً من التماثل مع الواقع ، وإنما لكى يشيد تصميمه أو نموذجه . وتعتبر لوحة « طريق سان رومانو » فى المتحف القومى ، مثالا طيباً على منهجه : يقوم التوازن الرئيسى فى صورته بين خط الرماح الخلفى الواقع على اليمين ، وبين الامتدادات الخلفية للريف البعيد . ونرى إلى جانب هذا الاستخدام الواعى للمنظور ، استخداماً موجهاً للون ، بل ومتعسفاً بعض الشيء . أننا نشعر بأن أوتشيللو يستخدم اللون استخداماً كاملاً من أجل تأثيره الزخرفى ، حتى لو طغى هذا الاستخدام على التأثير الواقعى . ويبدو هذا واضحاً فى اللوحة الساحرة ، « مشهد صيد فى الليل » فى متحف اشموليان فى أكسفورد .

الخاصية التى تميز أوتشيللو إذن هى استخدام واع معين للوسائل التى

كانت تحت يده . وهذا يعنى أنه لم يكن فنانا يصور بطريقة ذاتية ، بدافع من مشاعره : لقد كان يرسم بوعى ، بطريقة ارادية ، وطبقا لمشروع ذهنى سبق له أن صممه . وهو يشترك في هذه الخاصية مع فنانين آخرين من عصر النهضة الايطالية - مثل أندريا دل كاستانيو وكوزيموتورا ، وقبلهم جميعا بييرو دلافرانشيسكا . وقد كان للفنانين مدركات مختلفة اختلافا عميقا ، ولكنهم يتميزون جميعا بما يمكن أن يسمى ، منهاجا أوليا a Priori method ومن المؤكد ، أننا نستطيع أن نطلق على بييرو دلافرانشيسكا اسم التكعيبى الأول ، وإن صورة مثل « الجلد بالسوط » في متحف أورينولتتمتع ببناء هندسى كامل من المكعبات المتقابلة . أن بييرو هو رائد الحساسية الحديثة : فهو الفنان الذى يمنح مشاعره تنظيما ذهنيا سائدا . أما القول بأن ذلك العمل لا يعدو أن يكون خيالا حديثا ، فتبرزه الحقيقة القائلة ، بأن بييرو كان بالفعل خالق المعالجة الهندسية .

هذه الخاصية الذهنية التى نراها لدى مصورين من أمثال بييرو دلافرانشيسكا وأوتشيللو هى التى تكون تجاوبهم مع الحساسية الحديثة . ذلك لأن الاتجاه الأساسى للفن الحديث ، رغم بعض الاستثناءات الرومانسية المعينة ، كان ينحو نحو إعادة التكامل ذهنى . وهذا هو السبب فى استمرار بقاء النزعة التكعيبية ، على نقيض كل ما توقعته غالبية نقاد الفن ، وهو السبب أيضا فى أن هذه النزعة ، هى المنهج الرسمى لفنانين معاصرين مثل بيكاسو ، الذين يمكن لنا تماما أن نعتبرهم الرواد النموذجيين للحساسية الحديثة . ولكن ما الذى نعنيه بقولنا إعادة التكامل ذهنى ؟ أننا لا نعنى أكثر من حق استخدام العقل كأساس للفن . أن العقل (أم نقول التصورات العقلية ؟) لا يمكن أن ينظر اليه باعتباره المادة النهائية للفن ، ولا العواطف غير المنظمة للفنان الذاتى كذلك . وفى فن التصوير ، كما فى الشعر ، لا تكون تلك التصورات أو تلك العواطف أكثر من نقطة انطلاق نحو التنظيم الكامل الحساسية ، هذا التنظيم الذى هو العمل الفنى . وأما أن يكون ذلك التنظيم واعيا متعمدا أو غريزيا ، وفى أى من الحالتين يصبح كلا مركبا ، قادرا على المشاركة فى المجال الكلى لحساسيتنا .

٥٤ - وبين نزعة عصر النهضة المثالية والنزعة الذهنية فى هذه الأيام نجد تفسيرات مختلفة من الخيال والواقعية . وكلمة الواقعية مصطلح من أكثر

المصطلحات غموضاً في قاموس النقد ، ولكن هذا لا يمنع من استخدامها استخداماً شائعاً جداً . ومع ذلك فإنه من العجيب أن نلاحظ أن مصطلح الواقعية لم يكن أبداً الشعاع المعترف به لمدرسة من مدارس التصوير . ومن المحتمل أن تكون الكلمة قد نالت تحديداً أكثر في الفلسفة حيث نظر إليها ، أما من الناحية التاريخية باعتبارها نقيضاً للنزعة الاسمية nominalism أو من ناحية أكثر تعميماً ، باعتبارها اسماً لنظرية معينة من المعرفة فإنها تعرف بأنها الاعتقاد بالحقيقة الموضوعية للعالم الخارجى . ولا شك أن النقد الأدبى قد بدأ باستعارة ذلك المصطلح من الفلسفة ، وعلى الفور ، لم يعد استخدامه دقيقاً . فالكتاب الواقعى هو ذلك الذى يجهد أن يتجنب أى اتجاه للاختيار أو الانتقاد فى تصويره للحياة ، معطياً لنا منظر الشخصية كما تراها العين . إلا أنه من الناحية الفعلية ، وبما أن الفن كله يتضمن نوعاً من الاختيار والانتقاد (إذا لم يكن إلا بدافع من تحديد الحيز والاقتصاد) ، فإن الكاتب الواقعى هو بشكل عام ، من يؤكد جانباً معيناً من الحياة ، ذلك الجانب الذى لا يتمتع إلا بأقل قدر من مداينة الوقار الإنسانى ومناقفته .

وما يزال النقد الفنى أكثر بعداً عن الدقة الفلسفية ، بحكم كونه ، فى أصوله وتطوره امتداداً لمراحل تطور فن النقد الأدبى . أما نوع الفن الذى يمكن لنا بحق أن ندعوه فناً واقعياً ، فهو الفن الذى حاول بكل وسيلة أن يمثل المظهر الدقيق للأشياء ، ولا بد لمثل هذا الفن ، أن يقوم مثلما تقوم الفلسفة الواقعية ، على إيمان بسيط بالوجود الموضوعى للأشياء . وقد كانت النزعة الانطباعية فى القرن التاسع عشر نوعاً من ذلك الفن ، ولكن الانطباعيين من الناحية العملية ، قد دمجوا الواقعية العلمية بمنهج يتمتع بنوع من النظرة المثالية إلى الحياة ، التى يمكن أن توصف بالنزعة الغنائية . وعلينا لكى نجد النزعة الواقعية بالمعنى العام المعترف به ، أن نذهب إلى المدرسة الشمالية فى فن التصوير ، وبالأذات ، كما تتنهل لدى روبنز وبييتر بروجل .

٥٥ - وفى بحث كتبه المسيو جورج مارلييه وقراه على المؤتمر الدولى لتاريخ الفن المنعقد فى بروكسل سنة ١٩٣٠ ، وضع صاحب الرسالة تفرقة توضح الأمور توضيحاً طيباً . فقد ميز بين الواقعية التى تعمم باعتبارها تقليداً « حرفياً » أو كاملاً للواقع ، والواقعية التى تفهم باعتبارها تمثيلاً لمشاهد من الحياة الوضيعة . فبالإشارة إلى واقعية التصوير الفلمنكى ، فإن معظم الناس

سيزعمون - بصورة تكاد تكون غير واعية - أن المعنى الأول هو ما هدف إليه ،
الا أن هذا التصور للواقعية لم يوجد الا فيما ندر ، طبقا لما ابرزه المسير
مارلييه في استعراض لتاريخ الفن الفلمنكى منذ القرن الخامس عشر حتى
يومنا هذا . لقد اتسم الفن الفلمنكى بالمحافظة على تقليد محدود ، الا اننا
سواء فكرنا في القرن الخامس عشر بخضوعه لتقاليد العصور الوسطى
المتعسفة ، أو فكرنا في الأسلوب الخيالى الذى ميز القرن السادس عشر ، أو في
« بساطة » روبنز وجوردان واتباعهما ، أو في أسلوب الرؤية الغريب لدى
المصورين الأحداث عهدا مثل جيمس انسور وفريتز فان دين بيرجى ، سواء
فكرنا في أى من تلك الاتجاهات ، فاننا سنكون مضطرين إلى الاعتراف بأن
التقاليد الفنية الفلمنكية ، لم يحدث لها أن جنحت إلى النقل الحرفى للمشهد
المرى . أن ما يفتقده هذا الفن ، انما هو جلال الفن الملوكى ورشاقته ، أنه
اقرب ما يكون إلى فن شعب بورجوازى ، فرضته احتياجات بورجوازية
وتطلعات بورجوازية . وأنه لمن الممتع والمفيد أن نتناول موضوعا شائعا ، مثل
« صلاة المجوس » ومقارنة معالجته لدى فنانين نموذجيين يمثلون المدارس
الاطالية ومدارس بلاد الشمال الواطنة . ولنأخذ ، على سبيل المثال ، العرض
الجميل لهذا الموضوع الذى قام به (فينسينزوفبا) والموجود في
المتحف القومى . أن العذراء نفسها تتمثل كنموذج لامرأة مثالية ، على درجة
غير عادية من الطهارة والوقار ، والمجوس الثلاثة ، نماذج للشهامة والاقدام
والفروسية ، بل أن قسمتات السياس والمساعدين انفسهم تتسم بالنبل
والحلاوة . ولنحول ابصارنا الآن إلى نفس الموضوع كما عالجه المدرسة
الهولندية . هناك الرسم الشهير القائم خلف المذبح ، والموجود في المتحف
القومى ، والذى أسبغ عليه ما بيوز كل الثراء والفخامة التى يمكن ان يرغب
فيها عصر من الترف ومع هذا ، فان العذراء هنا لم تعد نموذجا مثاليا ، وانما
ربة بيت فلمنكية عادية ، والمجوس نبلاء بما فيه الكفاية ، ولكن ملامحهم ،
ومن الواضح أنها قد درست على الموديل ، تنم عن الاهتمام بشهوات الحياة
العادية والرغبة فيها ، وهناك ملائكة معلقة تتعبد فوق الجماعة المقدسة ، ولكن
في أسفل الصورة ، على الأرض تماما ، نرى حازرا محطما ، وكلبين يعالجان
قطعة من العظم . ومبيوز مستثنى عن القاعدة في بلاده بسبب فخامته ، وحينما
نأتى إلى مصور مثل بيتر بروجل أو هيرونيوموس بوش ، فاننا لن نجد أبدا أى
مصالحة مع المثالية من أى نوع . فالأشخاص لم تؤخذ من الحياة فحسب : بل

أنها مختارة عن عمد من الأوساط السفلى فالمشهد ترصعه الأقدار ، وقد اختيرت الجماعة من بين أناس بلغوا الغاية من السوقية وقلة الذكاء .

ماذا يكمن وراء اشارة مثل هذه لدى بروجل ؟ ربما لم يكن سوى ذوق خشن . وقد كان بروجل نفسه فلاحا ، وهكذا كان يوسف ومريم وكل من كانوا حولهما . لقد أراد بروجل أن يؤكد تلك الحقيقة : فقد أدرك أنه بتأكيد هذه الحقيقة سوف يزيد من عظمة العمل وجلاله . أن الشجى والحب والمجد الكامن في هذا المشهد ، لا يظهر بمثل هذا الموضوع كما يظهر في هذا الاعتماد الواعى على المثل الواقعى . لأن الواقعية هى في نهاية الأمر مثال : أنها المثال الوحيد الذى يخلو من عنصر الاستعلاء على الانسان .

٥٦ - الا أننا مازلنا بحاجة إلى مزيد من التدقيق في تعريفنا . قبل أن نتمكن من أن نفهم بشكل كامل تقاليد التصوير القلمنى . فكلمة « طبيعية » على سبيل المثال ، التى قد تساق مساق الاستخدام للتعبير عن هذا الغرض ، سرعان ما نجد أنها غير وافية اطلاقا لوصف اتجاه أساتذة تلك المدرسة الأولى . ولعل مشكلتنا أن تصبح أكثر تحديدا لو قلنا أن الواقع الفعلى هو المثل الأعلى في هذا الفن . فان رساما مثل فان أيك أو ميملينك ، لا يفعل ما يفعله قرناؤه الايطاليون ، من تجريد للنماذج من العالم الفعلى أو الطبيعى حتى يبلغ بها إلى أعلى دلالة عامة يتخذ منها تلك المثل الأعلى بل أنه في شجاعة وجراحة يعالج الشيء العادى على أنه الشيء النموذجى ، ثم عن طريق عملية لا يمكن أن توصف الا بأنها « اهتمام شغوف » يقوم بدراسة موضوعه وتصويره ، حتى يصبح ، بكل ما فيه من ضعة ، اسمى تعبیر عن المثل الأعلى للفنان . ويمكننا أن نذكر هنا ، صورة جان فان أيك « القديس فرانسيس يتلقى وشم جراح المسيح » التى يمتلكها متحف بيناكوتيكا في تورين كمثال على ذلك . ويمكن أن نحدد تاريخ رسم الصورة بين ١٤٣٠ - ١٤٤٠ . وبالنسبة لعصرها ، فان المشهد الخلاوى في الخلف مبالغ في تفصيله ونزوعه نحو الطبيعية ، ففى الصورة الأصلية ، تتجسد كل وريقة في غصن أو كاس لزهرة باهتمام كبير . ورغم هذا فان المشهد الخلاوى ككل يمثل وحدة مثالية ألفها الرسام بمهارة من أجل الصورة وحدها ، أنه المثال المصنوع من الواقع . ولكن لننظر إلى شخص القديس فرانسيس نفسه ، فلو أن الرسام كان واقعيا بالمعنى العادى للكلمة . لكان علينا أن نتوقع موقفا دراميا ، حيث تتقلص ملامح الوجه كلها من الألم

أو الشدة والجراح الدامية . ولكننا لا نرى هنا قديسا مصبوبا من الشمع محروما من كل دلالة نفسية ، وإنما صورة حية هادئة ، من الواضح تماما أنها صورة لشخص حقيقى .

ويمكن أن نرى نفس هذه النقطة فى أى من الأعمال الكبيرة العظيمة من الفن الفلمنكى المبكر ، فى صورة المذبح الشهير التى رسمها فان أيك فى كنيسة القديس بافون فى جهينت ، وفى رائعة فان أيك الأقل شهرة ، ولكنها ربما كانت أكثر عظمة « العذراء مع القديس دوناتيان والقديس جورج » ، الموجودة فى بيرجس ، حيث تبدو العذراء كأى زوجة عاملة عادية ، قبيحة بشكل ظاهر ، والطفل على ركبتيها ضعيف وسىء التغذية ، والقديس جورج جندى شاب طروب ، والمحسن الكريم يشبه أى انسان يمكن أن يكون اسمه فان ديربيال ، جاثيا بين القديس جورج والعذراء ، وهى لوحة تعد من أكثر اللوحات المصورة تعبيرا عن الواقعية فى الفن الأوروبى ، ويمكننا بعد فان أيك أن نحول أنظارنا إلى ميملينك ، وهو فنان أعظم من غير شك ، فى رأى ، لأنه أكثر عمقا بشكل من الأشكال ، ولكنه أحد الذين صوروا الشئ الحقيقى ، لأنه اكتشف أنه يستطيع بهذه الطريقة أن يعبر عن المثل الأعلى ، ويبدو أن المصورين الفلمنكيين يعتنقون الفكرة القائلة بأن ما هو الهى لا يمكن أن يكتشف الا بين الانسانية وحدها . وربما كان بروجيل الكبير هو الذى يدفع هذه القضية المتناقضة إلى أقصى أطرافها . ففى صورته « الهرب إلى مصر » فى متحف انتويرب ، يصعب تمييز أشخاص يوسف ومريم بين جمهرة المسافرين الذين يحيطون بالخان . ونرى ما يشبه هذا فى صورته « سقوط ايكاروس » فى بروكسل ، والتى كانت إحدى الصور التذكارية فى معرض لندن سنة ١٩٣٠ ، إذ تمتلئ اللوحة أساسا برجل يحترق فى مقدمة الصورة ، وسفينة تنشر أشعتها فى عرض البحر ، بينما ايكاروس النعيس الحظ لا يكاد يلمس رءوس الأمواج عند أقدام الصخور البعيدة .

وعندما نقف أمام بروجيل الكبير والصغير ، وأمام هيرونيموس بوش الذى ذهب قبلهما والذى كان ملهمهما ، فأننا نكون أمام صورة أكثر نقاء للواقعية . لقد أصبحت الواقعية خيالية . فتماما مثلما يحدث إذا ما مضينا فى اتجاه واحد ، متخذين من الحقيقة نقطة لانطلاقنا ، فسيمكننا أن نصل إلى تجريد هو النموذج المثالى لكل ما هو حقيقى ، كذلك فأننا إذا مضينا فى الاتجاه المضاد

فسيتمكننا أن نصل إلى نموذج هو الإنكار الكامل للحقيقة ، قلب المثل الأعلى ، كابوس من التطرف في كل اتجاه ، ومن كل التشويشات المحتملة التي يمكن أن نتخيلها على أساس من الحقيقة . ولابد أن يصبح اتجاه الصور التي من هذا النوع ، مجرد اتجاه قصصى أو اتجاه موسوعى ، وفي الحقيقة ، فإن بروجل قد رسم بالفعل صوراً جمعت في لوحة واحدة مجموعة من الأساطير أو الأمثال الشعبية .

٥٧ - ويعد روبنز ، الذى يمكن أن نراه في أنتورب كما لا يمكن أن يرى في أى مكان آخر ، قمة التقاليد الفلمنكية وأعظم ممثليها . بل أنه أضخم من هذا - أنه شخصية عظيمة الأهمية في تاريخ الفن ، أنه يشيع الاضطراب في كل المعانى الرومانسية للايحاء والعبقرية . ويمكننا مع روبنز أن نغامر ، ونحن نشعر بالأطمئنان بحثاً عن مسألة الشيء المألوف في الفن .

إن القول بسرف انسان في انتاج أشياء جميلة فوق العادة ، ليس سوى طريقة أخرى للتعبير عن « الضجر أو الملل » . وقد يعترف الكثير من الناس ، إذا ما ضغط عليهم ، بأنهم يضجرون من روبنز . وهذه هى مأساة الفنانين العظام الذين يهبون حياتهم لانتاج سلسلة هائلة من الاعمال ، حتى ينتهى بهم الأمر إلى هزيمة الهدف الذى قصدوا اليه . وقد يعزى هذا إلى ضعف نسبتها ولكنه الواقع . فنحن نمثح قلوبنا إلى بييرو دلا فرانشسكا أو فيرمير من دلفت ، وهما اللذان لم ينتجا إلى القليل من الاعمال عدداً وامتيازاً ، بينما لا نعطي رجلاً ساءاً مثل روبنز - في احسن الأحوال - غير اعجاب بارد ، وهو الذى تربو أعماله على الالف وخمسمائة عدا ، والذى يصل امتيازه إلى درجة من التنوع ، حتى أنه بينما توضع أجمل صوره بين أعظم الصور التى رسمها الانسان ، فإن أسوأ أعماله تبلغ من الرداءة حداً يصعب معه تمييزها عن أعمال تلامذته ومقلديه . والحق أنه لو لم يكن لدينا سوى أعظم خمسين من روائعه لما ارتبنا في عظمته وتفوقه ، ولكننا إذ نملك ألفاً وخمسمائة من أعماله ، فإننا لا نقنع بها ، لأن أخرياتها لم تتمتع بالكمال .

وربما كان هذا كله واضحاً بما فيه الكفاية ، إلا أنه من الضروري أن نقول ما هو واضح من أجل أن ننكره . أن عظمة روبنز كمصور بل أهميته كعبقري يمثل جيله تؤكد لها هذه الصفة التى برز بها وهى القدرة على هذا القبض السهل من الانتاج . لقد بدأ حياته كخادم لأحد السادة في الرابعة عشرة من

عمره ، وفي السابعة عشرة كان يدرس التصوير ، وفي العشرين انتقاد له التفوق في الرسم . وتجول في إيطاليا لما يقرب من ثمانى سنوات ، ورغم أنه بلا شك قد جمع الكثير من الافكار هناك ، الا أنه لم يجد هناك الا القليل من المبادئ الأساسية لكي يتعلمها ، بالنسبة لعبقريته . ويلخص ايوجين فرومونتين ، الذى يحتوى كتابه « اعلام الماضى » أروع الصفحات التى كتبت حول موضوع روبنز ، يلخص الحقيقة في جملة ناصعة ، فيقول عن عودته : On lui demande a voir ses etudes et pour ainsi dire, il n'a rien a montrer que des oeuvres. انه لم يتذبذب أبدا في تقدمه الناجح ، ومهما يكن أسفنا له بسبب افتقاده إلى النقد الذاتى ، فقد كان يدين لهذا الافتقار بثقته في نفسه . لقد كان ببساطة كاملة ، رجلا عمليا ، وقد قام بالتصوير تماما كما يقول الرجال الآخرون بالدفاع أو القتال أو العمل المريح . ويمكننا أن نقول بصراحة كاملة ، أن الفن كان عمله . فبعد أن دعم نفسه ، حدد الثمن الذى يدفع له ، واعتمد نوع الصورة التى يصورها على المبلغ الذى يتسلمه . انه لم يغير خصائصه وامتيازه - بشكل واع - ولكن الاتفاق المعقود على الثمن ، كان هو الذى يحدد تماما حجم الصورة ودرجة تعقيدها .

كما أنه لم يحدد نشاطه بعمله التصويرى . وهو في هذه النقطة أيضا ، نقض كامل لكل النظريات الرومانسية عن العبقرية . فقد كان - كما هو معروف جيدا - دبلوماسيا مرموقا ، وممثلا موثوقا به لبلاده في العديد من المسائل الدقيقة ، وكان ناجحا على الدوام في هذا المجال كما كان في تصويره . وعاش حياة خاصة مترفة ، أو بالأحرى ، باذخة ، لقد كان في احتياج إلى المجال الرحب والراحة والشهوات . ومع هذا ، وعلى النقيض مرة أخرى للأفكار الرومانسية ، كان منتظما بشكل صارم في عاداته ، مخلصا لزوجتيه على التوالى ، بسيطا وصريحا مع أصدقائه ، وأبا عطوفا لعائلته الكبيرة . يقول فرومونتين قولاً جميلاً مرة أخرى « لقد كانت حياته ضوءاً ساطعاً ، وكان يعيش يومه بالعظمة التى يبديها في لوحاته . ويختتم فرومونتين كلامه قائلاً أنه لا يوجد ما يمكن أن يتسائل عنه المرء أو يشك فيه ، في هذه الحياة الصريحة فيما عدا لغز خصوصية ابداعه غير المفهومة » .

(١) انه إذا ما طلب منه أن يظهر دراساته أو تخطيطاته فإن هذا لن يعنى الا أن نطلعنا على أعماله المنظمة .

ومن المستحيل أن نقول شيئا شديدا الأصالة عن صوره . فلا أستطيع إلا أن أشير إلى قليل من الحقائق ، التي من المحتمل أن تكون قد لوحظت عشرات من المرات من قبل . هناك في المحل الاول الطابع المدهش لشخصيته ، واهلحا بالفعل في أوائل أعماله ، قبل سفره إلى ايطاليا ، باقيا على حاله في أواخر أعماله التي رسمها بعد ما زاد عمره على الستين . وكلمة « الشخصية » هي واحدة من تلك الكلمات التي تتسلل دائما إلى النقد والتي تحتاج احتياجا شديدا إلى التحديد . ولكننا نستطيع أن نتعرف عليها دون أن نحددها ، فنستطيع أن نقول أن الميل إلى هذه المجموعة من الألوان أو تلك ، إلى هذا النمط أو ذاك من فهم الانسان ، وإلى هذا الشكل من التركيب أو ذلك - نستطيع أن نقول أن تلك الأشياء تعبر عن وحدة الوجود التي لا بد لكل عبقرى أن يحققها . وهذه الوحدة متوفرة تماما عند روبنز ، فهو واثق تماما من طريقه وهدفه - أنه لا يمكن أن يخطيء ، فكل ضربة من القلم والفرشاة تعبر عن رجل في كامل توازنه ونضجه .

ثم نصل إلى ميزة معينة لا أستطيع الوصول إليها إلا بتحديدتها تحديدا سلبيا . أنها افتقار معين إلى المثالية ، وفي بعض الأحيان إلى القوة . أنه يملك الاحساس بالجد - أحساس بنوع معين من العظمة على حساب الروح . لقد عرف أن حياة العقل هي في النهاية حياة الجسد ، وأن الحياة العقلية كلها ليست سوى عبث لا يستطيع أن يحول نفسه إلى نشاط متجسد . ولكننا لا نجد « رسالة » في هذا الحكم - لا خيال مريح ، ولا أسطورة مضللة . لا هروب من الحياة .

وهكذا نرى أن روبنز ينعكس في تلك القسمة العامة للفن النيثرلاندى التي أبرزتها من قبل . الواقع هو المثال . ولكن روبنز يحمل هذه القسمة إلى أفق أكثر ارتفاعا . أن رساما مثل ميملينك يهتم بموضوعاته لأنه يعرف أنها رغم قدسيتها ، فهي ليست سوى آدميين مثلنا . ويبدو أن روبنز ، بدلا من أن يقول أن هؤلاء القديسين مقدسون ، فإنه يقول أن هؤلاء الرجال مشهورون ، لا لسبب إلا لأنهم كانوا رجالا . ولم يكن استخدامه لزوجته - هيلين فورمنت - كموديل للعذراء علامة على نزعة الدنيوية أو الشككية ، ولكن هذا الاستخدام لم يكم سوى استخداما جبريا - تقريرا لما هو حقيقي . لقد كان هذا الاستخدام تحقيقا للقول بأن أعظم لحظات الحياة لا تأتي الأولئك الذين

ينتظرونها ، ولا لأولئك الذين يستحقونها ، وإنما تأتى لأولئك الذين يتصادف وجودهم في طريقها .

أن التردد لا يبدو على روبنز الا في حالة واحدة : في تصويره للمسيح . ربما كان قد شعر بالمثل أمام شيء بعيد عن عبقريته ، وربما كان قد استسلم كثيرا جدا للفرقة المثالية الرومانسية لدى جمهوره . فلا يحدث الا في مشاهد الصلب العظيمة ، أن ترغم واقعية الموضوع الموروثة روبنز على التخلي جانبا عن كل مساومة ، ففي صورة واحدة على الأقل « المسيح الميت » نرى التعبير الدقيق عن اقصى درجات العذاب والفرع ، لأن الوجه هو وجه أى جثة ميتة خائفة .

٥٨ - ينبغي علينا أن نضع الجريكو إلى جانب روبنز في أى تقدير للقيم الجماعية . هناك نوع من الاختلافات في الشخصية ، التى تؤدى إلى قيم سلوكية مختلفة ، بل وإلى أسلوب مختلف . وقد كان التشابه بينهما في الاتجاه ذى الصبغة الروحية ، بل وفي الرؤية التجسيدية أيضا . لقد اشتركا في احساس واحد بالمجد ، بل وتمتعا بنفس الاحساس بالفراغ والحركة . وتقف عبقرية الجريكو ، مثلها في ذلك مثل عبقرية روبنز ، فوق الاختلافات القومية ، انها عبقرية عالمية ، كعبقرية شكسبير ، ولكنها ليست عبقرية متعددة الجوانب ، كعبقرية شكسبير . أنها تتمتع بجانب واحد فحسب من ابعاد شكسبير ، ولكنه اسمى تلك الابعاد جميعا ، ذلك هو البعد التراجيدى . هناك ميزة في الجريكو ، تذكرنى بشكل ملح « بالملك لير » . وفي صورة واحدة على الأقل . هى صورة « دفن الكونت أورجاز » يبلغ الرسام عمقا من العاطفة الدينية ، لم يعرفه الشاعر . وقد كان لحياة الجريكو شيئا من ضخامة وروعة حياة روبنز ، ولكنه كان أكثر صلابة ، وأقل تساهلا من روبنز لقد تمتع برؤية فردية أكبر إلى العالم ، كما مارس التصوير لكى يتمتع نفسه ، لا زبائنه . والشئ الغريب هو أنه كان معروفا ومحبويا على نطاق واسع ، رغم خشونة الرسميين معه . وليس من شك في أن تصوره التراجيدى للحياة ، كان يتمتع بشئ متقارب مع الروح الاسبانية . ورغم أنه لم يكن اسبانيا ، الا أنه في جوهره أكثر اسبانية من فيلاسكويز .

كان فيلاسكويز « فنانا ينتمى إلى العالم » ، أما روبنز والجريكو ، فرغم أنهما رجلان واسعا الخبرة ، الا أنهما كانا فنانيين ينتميان إلى مجال أكثر ندرة . لقد عبرا - إلى حدما ، عن الحساسية العامة لعصرهما - الحركة ،

الحرية التجسدية للروح الباروكية . ولكن احساسهما التراجيدى بالحياة لم يستطع ابدا ان يقتزل إلى مستوى الاتجاهات التكتيكية للأسلوب الباروكى .

٥٩ - من المدهش قليلا ، فى كتاب عن الروكوكو " rococo " ان نجد بين صوره مثل هؤلاء الفنانين المختلفين اختلافا شاسعا مثل واتو وجورج مورلاند ، تشاردين وجويا ، وجريوز وهوجارث . ايمكن حقا لهؤلاء المتنافرين ان يوضعوا فى قائمة واحدة ؟ من المؤكد ان الضرورات التى يفرضها تاريخ عالمى للفن يمكن ان تفسر هذا الخلط . فبعد عصر النهضة ، يأتى العصر الباروكى ، ويمضى هذا العصر حتى سنة ١٧١٥ اوسنة ١٧٢٠ . وبدءا من سنة ١٧٦٠ نستطيع ان نقدم اسماء محددة لاتجاهات اسلوبية جديدة معينة - الكلاسيكية والرومانسية . وقد كان للمرحلة الانتقالية - التى تبدوا للوهلة الاولى مرحلة من الفوضى الواضحة - كان لها اسلوب واحد ملفت للنظر هو اسلوب الروكوكو rococo . ومن الطبيعى تماما ان يسبغ هذا الاسلوب ، اسمه على المرحلة كلها ، ذلك انه رغم ان هذا الاسلوب لم يكن سائدا الا انه كان الاسلوب الوحيد . ولكن الشيء المدهش حقا ، هو أننا - وقد قبلنا ذلك الاسم وحددنا خصائص الفن الذى يشير إليه ، فاننا نجد ان كل شيء فى تلك المرحلة - من الناحية العملية ، يجد مكانه الصحيح . لقد كان هذا الاسلوب فى صورته النقية ، هو اقصى اطراف مرحلة كاملا ولكنه كان قمته ايضا ، وفى نفس الوقت ، وليس هناك الا القليل من القيمة فى فن تلك المرحلة ، هذه القيمة التى لا تكشف عن نفسها فى النهاية باعتبارها جانبا من الروح الزخرفية .

والزخرفة هى الصورة الأخيرة فى أوروبا لأسلوب أصيل ، الا إذا زعمنا وجود اسلوب حديث خاص . ولقد كانت الأساليب المختلفة التى سادت منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر إلى الربع الأول من القرن العشرين ، كانت فى جوهرها امتدادات لمشاكل الثقافة والتعليم ، أكثر منها انعكاسات لظهور شكل روحى أصيل .

ولكننا كلما تعمقنا فى دراسة الأسلوب الزخرفى ، كلما ساعدنا ذلك على اكتشاف أنماط اتجاهات واحد من أعظم مراحل تاريخ الفن الأوروبى

(١) فن الروكوكو Die Kunst des Rokoko تأليف ماكس أوزبورن (برلين - دار النشر العامة) ج ١٢ من التاريخ العام للفن) .

واكتشاف حيويته ، وكلمة rococo مشتقة من الكلمة الفرنسية rocaille (حصى - استخدام الحصى في الإزخرفة) التى تعنى الحصى او الزخرفة بالحصاء التى تزخرف بها الكهوف الصناعية . اما السبب فى ان تستخدم كلمة جاءت عن طريق مثل هذا الاشتقاق اللغوى ، لتعريف هذا الأسلوب من الفن بالذات ، فهو سبب أقرب إلى أن يكون سرا غامضا - فقد كانت الكهوف من النوع المشار اليه خاصية من خصائص المرحلة الباروكية السابقة ، وكلمة baroque بصفتها كلمة فحسب ، ذات أصل اشتقاقى مشابه ، فهى مستمدة من الكلمة البرتغالية barroco والتى تعنى لؤلؤة كبيرة خشنة من النوع الذى استخدم فى صناعة المجوهرات الفاخرة فى هذه الفترة - ولكن كيف وصلت الكلمة إلى الاستخدام العام لتعريف فن المرحلة كلها ، فهذا سر غامض مرة أخرى . ومهما كانت الدروب المضللة لاشتقاق هاتين الكلمتين ، فإنهما كافيتين بصورة غير عادية ، كما يقول الهر أوزبورن ، فى القيم الصوتية onomatopoeic الكامنة فيهما : فكلمة « باروك » بنغمها الأجلش القاتم ، تشير اشارة حسنة إلى الأشكال الثقيلة المنتفخة المثقلة التى لابد من حثها على الحركة لكي تنتج تأثيرها ، وكلمة « روكوكو » بمقاطعها الثلاثة المتساوية ، والمقطعين الأخيرين المتشابهين والتى تشبه فى نغمها دقات دقيقة زنبقية لأجراس مختنقة - رشيقة ومتهربة رغم أن القوانين قد اقترتها .

وقد بدأ تجديد الاهتمام بالفن الباروكى فى ألمانيا ، حيث كان لنشر كتاب الوازريجل "Entstehung der Barockkunst" in Rome سنة ١٩٠٧* ، تأثير حاسم . وكتاب ريجل دراسة لأصول الأسلوب الباروكى ، وربما كان هو الكتاب الأول ، الذى نال فيه هذا الأسلوب تعريفا كافيا واستقلالاً عن مصطلحات عصر النهضة . فقد كان الأسلوب الباروكى ، لدى مؤرخ مثل جاكوب بريكا هارديت ، الذى ظهر مؤلفه العظيم عن عصر النهضة فى السبعينات من القرن الأخير ، كان هذا الأسلوب لديه مجرد انحطاط وتحلل لأسلوب عصر النهضة الكلاسيكى . وقد قام هينريخ ولقلين ، الذى ظهر كتابه « عصر النهضة والعصر الباروكى » سنة ١٨٨٨ ، قام لأول مرة بالتفرقة التاريخية الواضحة بين الأسلوبين ، وكان تعريفه للأسلوب الباروكى ، باعتباره « حركة

(١) نشأة الفن الباروكى فى روما .

تحولت إلى كتلة ، رغم عدم وضوحه الكافي ، كان هذا التعريف متقدما عن الموقف السلبي الكامل الذى اتخذته بيركهاردت .

٦٠ - تشير كلمة « باروك » إلى ما هو غريب وخفى وغير عادى . وهناك اتجاهان ، يستطيع الفن عن طريقهما . أن ينطلق من الطبيعة ، أولهما هو طريق الفن الكلاسيكى ، وهو طريق المثالية - النسب المثالية ، والتناغم المثالى - وبكلمة واحدة ، الجمال المثالى ، والاتجاه الآخر ، هو طريق الخيال ، الذى هو انكار للحقيقة ، تناقض مع كل قوانينها ومنطق وجودها . وينجح الاثنان في اعطاء المتعة الجمالية ، أما ما تفضله أنت من بينها ، فمن المحتمل أن ترجع هذه المسألة إلى مزاجك أنت الخاص . ومن المؤكد أن الشيء الذى يعترض طريق تقدير معظم الناس للفن الباروكى هو مجرد هوى من الأهواء . وهو مجرد هوى من الأهواء أيضا ، كما يحاول ريجل أن يقول ، ذلك الذى يتناقض مع طبيعتها الحقيقية باعتبارنا شماليين . ذلك لأنه يوجد بين الفن الشمالى والفن الكلاسيكى . ففى الفن الشمالى يكون التأكيد دائما على التعبير عن الحالات الروحية (أو ما سماها روجر فرراى « التكوينات النفسية ») ونرى هذا متمثلا بوضوح ، لا فى الكاندرائيات القوطية وحده ، وإنما لدى مصورين من أمثال رمبراندت ، بل وتيرنر نفسه . أما فى الفن الكلاسيكى فى عصر النهضة الإيطالية ، فيجرى كل التأكيد على استغلال المادة ، على المعالجة الخارجية التى يقوم بها الفنان للموضوع (وهذا هو السبب فى الأهمية الكبيرة للقواعد) . ولأن فى الأسلوب الباروكى ، يقترب الفن الإيطالى من النموذج الشمالى فى الفن - وهذا يعنى أنه يبدأ فى عرض حالات روحية أو تكتهنات نفسية . ولكنه ما زال يتعلق بحبه لاستغلال المادة . وتبرز كل صعوبة الفن الباروكى أو غرابته من هذا التناقض . أنه فن نفسى فى هدفه ، ولكنه مادى فى وسائله .

ولقد اطلق على ميكلائنجلو اسم والد الفن الباروكى ، ويمكن أن ينسب هذا الأسلوب بالفعل إليه . لقد كان مثالا فى البداية ، وهكذا دعا نفسه ، ولكنه لم يكشف عن نفسه بأكبر وضوح : باعتباره فنانا باروكيا إلا فى هندسته المعمارية . فإذا ما فكرنا فى تلك الأعمال النموذجية له ، مثل مقبرة جويليانو دى ميتشى فى سان لورنزو فى فلورانس ، وفى رواق مكتبة لورنزو فى نفس المدينة ، فأننا سنجد تكوينات هندسية ، حيث لا تؤدى أعضاؤها المختلفة -

الاعمدة والنوافذ والاقبية ذات الاعمدة - اى غرض بنائى ، وانما تستخدم كلية لهدف جمالى . ويمكننا بشكل خاص ان نلاحظ ان مجموعات معينة قد صممت لهدف واحد ، هو صنع الظلال ، او تكوين قسمة معينة فى استرخاء متناه . وباختصار ، اننا نرى تكويننا هندسيا مطيعا لا للقوانين الهندسية المعمارية وانما بالاحرى قوانين التصور والنحت ويمكننا ان نصف الاسلوب الباروكى كله طالما انه يؤثر فى الهندسة المعمارية ، يمكننا ان نصفه بأنه عبقرية قد وضعت فى غير موضعها . انك اذا ما كنت متشددًا ، تؤمن بأنه لا بد لكل الفنون من أن تخضع لقوانين متناسبة مع مادتها ووظيفتها ، فأننى لا ارى كيف يمكنك أن تتساهل مع الاسلوب الباروكى . اما اذا كنت تؤمن - من الجانب الآخر - بأنه النجاح الكامن فى امتاع الحواس هو المقياس الوحيد ، فان هذه المحاولة لصنع تكوين تجسدى من الحجر لن تغضبك . اما انت ، ايها المتشكك الافتراضى ، فسيكون عليك أن تواجه الحقيقة التاريخية المحرجة القائلة بأنه مهما كان سوء تطبيق الاسلوب الباروكى ، فان العبقرية الباروكية قد واكبت حركة كاثوليكية واسعة من الفكر . لقد أصبحت فن الهجوم على الاصلاح ، وانه حينما انتشرت تلك الحركة - من روما إلى فينا ، إلى جنوب المانيا والرين واسبانيا والمكسيك والبرتغال وباراجواى وبيرويل وبكين (حيث شيد الجزويت قصر الصيف) - فانها قد أصبحت الاسلوب السائد ، وسمحت للروح الانسانية ، المتحررة من قيود الكلاسيكية أن تمرح فى خيالات ساحرة لا نهائية .

٦١ - ولد فن الروكوكو فى فرنسا ، وبلغ أقصى تطوره فى المانيا . واذا كان لا بد من أن نحدد شخصا معينًا باعتباره الخالق الفعلى لذلك الاسلوب ، فلا بد أن يشترك فى هذا الشرف المهندسان الباريسيان روبرت دى كوت وجيل مارى أوبينورد ، وكلاهما من تلامذة « جيول هارديوان مانسارت » مهندس فرساي الشهير ، لقد كان كوت هو الذى أنهى التريانون الكبير وكنيسة فرساي ، بينما كان عمله الرئيسى هو فندق لافربى فى باريس . وكان أوبينورد هولندى المولد درس فى ايطاليا ، ويقول ماكس أوزبورن بحق ، فى الكتاب الذى ذكرناه من قبل ، ان هذه الحقيقة الأخيرة ليست بغير دلالة ، بالنظر إلى العلاقة المؤكدة القائمة بين الاسلوب الباروكى الايطالى الأخير بتطلعاته نحو حرية الحركة ، وبين الاسلوب الجديد الذى تحققت فيه الحرية الكاملة .

ويبدأ الروكوكو كاسلوب للزخرفة الداخلية . فقد كان الأسلوب الباروكى قد وصل إلى النقطة التى أصبح الجانب الداخلى فيها صورة منقولة للجانب الخارجى - فالأروقة والأقبية ، وكل ما يغطى الوجه الباروكى ، ينعكس على الجانب الداخلى من البناء . ولم يصل اكتشاف دى كوت وأوبينورد حقا ، إلى أكثر من معرفة أن ظروف تصميم الزخرفة الخارجية ومادتها لم تعد تتجاوب مع تلك الزخارف الموجودة داخل البناء : وباختصار : انك تستطيع داخل جدران أربعة أن تستخدم طلاء خارجيا بارزا ، بدلا من الحجارة . وحينما تحصل على هذه الوسيلة التجسيدية ، فإن الرغبة فى الحرية لن تعرف حدودا ، وهكذا نشأت الخصائص السلوكية لأسلوب الروكوكو .

قد يكون من الخطأ هنا كـ : أى مكان آخر من تاريخ الفن ، أن تخضع تغيرا ما فى الأسلوب ، لاكتشاف مادة من المواد . وبشكل عام ، ربما كان من الأصديق أن نقول ، ان « الرغبة » الدافعة ، فى نوع من التجليات الروحية (وفى هذه الحالة نحوه الحرية) فى تمايز متناقض مع القيود الكلاسيكية) ،^{٦٤} هى العامل الأول والوحيد الذى يقرر التغير بالتحول إلى مادة جديدة . لقد كشفت الرغبة فى الحرية عن نفسها بالفعل فى الهندسة المعمارية الباروكية الجنوبية قبل أن تكتشف نفسها فى الروكوكو الذى بداه دى كوت وأوبينورد . وربما كان عليها ، مثلما حدث للرغبة القوطية فى التعبير عن عن السمو الالهى بالحجر ، أن تأتى إلى الشمال لكى تعثر على سندها الفكرى وعلى حلها التطبيقى . وقد أشار الأستاذ وورينجر وكانت اشارة ذكية ، إلى أنه من المؤكد أن أسلوب الروكوكو حقا ، هو بعث الروح الشمالية فى الفن التى تجسدت أول مرة فى الفن القوطى ، إن الروكوكو ، هو تجسيد الحركة القلقة فى الفن ، وكان نفس هذا القلق ، هو المساهمة الشمالية فى التركيب القوطى . ان يوجد ما هو أكثر من التشابه العارض بين الأشكال الخطية الموجودة فى صفحة مصورة من كتاب للصلوات من القرن العاشر أو الثانى عشر وبين سبيكة من النحاس المرصع ، مركبة على خزانة صنعها تشارلز كريست أو فرانسوا دى كيوفيل . انها حالة من تلاقى الاضداد ، إلا أنه قد يقال ان الاضداد تلتقى دائما على أرض مشتركة بينها .

٦٢ - كانت التطورات المتميزة للروكوكو فى فرنسا مرتبطة بالزخرفة الداخلية ، ولسبب ما ترددت هذه البلاد فى البلوغ بذلك الأسلوب إلى نتيجته

المنطقية ، التى كانت تحويل المواد الخارجية إلى الأسلوب الداخلى . فقد رفض التصميم الحيوى الذى وضعه جوست أوديل ميسونير لمواجهة كنيسة سانت سوبليس لصالح التصميم الكلاسيكى الجاف الذى وضعه جان نيكولاس سيرفا ندونى . وبقي الأسلوب فى فرنسا شيئا مألوفاً ، ربما بغير ما سبب . ولفترة من الزمن ، أصبح الروكوكو فى ألمانيا نوعاً من الثورة ، وثورة مقدسة ، حتى أصبح هذا الأسلوب ، من بين كل الأساليب التى تركت آثارها على البلاد أصبح هو أكثرها محلية وقومية ، حتى ليتمكن فى ألمانيا أن نجد جوهر الروكوكو وأكثر مظهره نقاء فى الأشياء الدقيقة ، وقبل كل شيء ، فى تلك المادة التى تنتمى إلى الروكوكو أساساً ، البروسلين . لقد صفيت روح الروكوكو بأجمعها وتبلورت فى صورة واحدة على يدى ذلك الأستاذ لفن (الزخارف الدقيقة) Kleinplastic فرانز أنتون باستيللى ، وهو فنان إيطالى كان يصنع النماذج لمصنع نيمفينبرج بين عامى ١٧٥٤ ، ١٧٦٣ . ولم يكن كاندلر فى ميسن ليقل أهمية ، ولكن باستيللى كان هو فتى العصر المدلل .

إن البون شاسع بين تمثال مصنوع من البروسلين يستطيع الإنسان أن يمسكه بيده وبين قصر نيمفينبرج أو قصر بروجل الهائل ، على أننا إذا ما فقدنا شيئاً ما بين النموذجين ، الأكثر ضخامة والأدق حجماً ، فإن هذا الشيء المفقود ينتمى ولاشك إلى روح الروكوكو المتميزة . والواقع أنه إذا كان الحرص الفرنسى مثلاً أمام أعيننا ، فلا بد يحق لنا أن نتساءل ، عما إذا لم يكن الألمان قد مضوا بعيداً جداً فى تطبيقهم لأسلوب الروكوكو للتعبير عن كل نشاط خلاق ؟ لقد عرفنا الروكوكو بأنه الرغبة فى الحرية فى الفن ولكن ، أيعتبر هذا تعريفاً كافياً ؟ حرية لأى غرض ؟ لا يمكننا إلا أن نجيب ، الحرية لكى يكون الفن أكثر امتاعاً ، وهذا هو الوصف الكافى تماماً لروح الروكوكو . أنه يبحث عن الحرية من أجل تحقيق تأثير جمالى بغير ما اعتبارات نفعية . أنه فن مجرد ، فن من أجمل الفن نفسه . وطالما أنه مرتبط بالفن الزخرفى ، فليس هناك من ضرر ، وسيحصل الناس على الكثير من المتعة لقلوبهم . ولكن غرفة مؤنثة طبقاً لأسلوب الروكوكو ، لكى يكون مثلنا الذى نضربه أوضح ما يكون ، لابد وأن تدفع الشيطان نفسه إلى التوبة ، كما لا يستطيع أى مهندس معمارى إلى مدرسة الروكوكو ، أن يهرب مهما حاول ، من احساس ما بتدهور الزخرفة واضمحلالها .

ليست هناك قيود على روح الروكوكو في الظروف المادية لتصوير اللوحات ،
وحيثما نحظى بمفتاح روح الروكوكو مرة واحدة ، فإن الاختلافات بين واتو
ومورلاند وتشاردين وجويا وجرويز وهو جارث ، تتوحد لكى تمنح أرواحنا نفس
الأنطباع عن الحرية . انه نفس الرغبة في الحرية من أجل الامتاع التى تدفع
كل مصورى تلك الفترة . وبينما يكون من الصعب في البداية أن نعترف بأنه
من الممكن للمرء أن يتمتع بشاهد مقبرة أو خلفية مذبح ، فأنت لن تفهم سر
الروكوكو حتى ترى الطموح المعقول الكامن وراء كل هذا انه تأكيد للحياة ،
حتى في حضرة الموت .

٦٣ - ان لتاريخ تصوير المناظر الخلوية أهمية خاصة لأنه ليس تاريخا
مطردا ، ذلك أنه - من الناحية العملية - تاريخ حديث . وهناك رسوم حائطية
في المقابر المصرية وفي روما وبومبي ، يمكن أن تدرج تحت رسوم المناظر
الخلوية ، لأنها تمثل صخورا أو نباتات وأشجار بطريقة طبيعية ، بيد انها
لا تتفق مع فكرتنا العامة عن هذا النوع من التصوير ، أكثر مما يتفق معها ،
ورق الحائط الصينى مثلا . لقد قصد بهذه الرسوم أن تكون خلفية للحياة
(أو الموت) ، لا أن تكون موضوعات للتأمل الجمالى المستقل . ومن الخطر
دائما أن نعمم في أقوالنا عن شيء قابل للتلف مثل التصوير ، ولكننا نستطيع أن
نقول - واضعين هذا التحفظ في اعتبارنا - أن تصوير المناظر الخلوية في
أوروبا كان ابتكارا خاصا بعصر النهضة . أما تطوره من كونه خلفية لموضوع
الشخص الطبعية ، فهذه قصة عادية . فقد حدث في أعمال مدرسة فينيسيا
بوجه خاص (مثل جيما وتينورينو) ، أن سمح بالتدريج لعنصر المناظر
الخلوية في التصوير أن يطغى على الحدث .

وبما كان أول ذكر للمناظر الخلوية باعتبارها فرعاً مستقلاً من التصوير ،
هو إشارة « دورير » في عام ١٥٢٦ التى اشار بها إلى المصور باتينير ، بوصفه
« جواكيم المصور الجيد للمناظر الخلوية » . وإذا كان علينا أن نحدد نقطة
لبداية التصوير الحديث للمناظر الخلوية ، فلا بد أن تكون هذه النقطة أيضا
هو باتينير (١٤٨٥ - ١٥٢٤) ، الذى تمتلئ صوره الدقيقة الساحرة بجوهر
خصائص تصوير المنظر الخلوى . أما ما هى هذه الخصائص فسنحاول أن
أقول . وأول ما يجب أن أقوله ، هو انها لاعلاقة لها بالاهتمام شبه العلمى
بتوزيع الصخور والنباتات الذى تشبع به الخلف الوحيد المحتمل لباتينير في

هذا الفرع من الفن - وهو ليونارد دافنشى . وحتى باتينير ، لم يكن واعيا بما فيه الكفاية بوحدة موضوعاته وقدرتها على الاستغناء عن الاهتمام بالانسان ، فنراه يقدم عذراء وطفلا ، أو الهرب إلى مصر ، لكى يقدم ترخيصا واضحا باهتمامه الخفى . واعتقد أن مصورا لا يقل عن روبنز ، هو من قام بتعريف الخاصية التى أعنيها لأول مرة والبحث عنها بصراحة ، « إذا طلب منى أن اختار صورة لمنظر خلاوى ، مثلت ، أكثر من كل الصور الأخرى ، الخصائص المتميزة لذلك النوع ، اذن لتجاهلت كوروت وكونستابل وكلود ولا اخترت صورة روبنز « منظر خلاوى في ضوء القمر » ، في مجموعة لورد ميلشيت . لقد كانت هذه الصورة ، هى التى اتخذها رينولدز في مناقشته الثامنة ، كمثال على مبدأ التصوير القائل بأنه يجب التضحية بالجزء في سبيل مصلحة الكل . لقد كتب يقول : « لم يغمر روبنز الصورة بضوء أكثر مما هو في الطبيعة فحسب ، ولكنه أسبغ عليها تلك الألوان المتوهجة الدافئة التى تتميز بها أعماله تميزا كبيرا . ولا يشبه هذا أبدا ما أعطاه لنا مصورون آخرون من ضوء القمر ، حتى أنه من الممكن أن يخطئ المتفرج بسهولة فيظنها شمسا تشع ضوءا خافتا بعض الشيء ، لولم يكن روبنز قد أضاف النجوم ، لقد فكر روبنز في وجوب أشباح العين في هذه الحالة قبل كل الاعتبار الأخرى : لقد كان عليه بالتأكيد أن يحقق هذا بصورة أكثر طبيعية ، ولكن هذا كان سيتم على حساب نتائج هى أعظم تأثيرا بكثير - الا وهى - التناغم الناتج من تقابل الألوان ، وتنوعها . « أنها كلمات ذات وقع غريب » تأتى من فم رئيس الأكاديمية الملكية اليوم : كلمات ، هى التبرير الكامل للكثير مما ترفضه الأكاديمية الملكية من الفن الحديث .. !

ولكى نعطى اسما أكثر تحديدا للخاصية التى تميز تصوير المناظر الخلاوية ، اظن أنه من الواجب أن نسميها « شعرا » رغم أنه لا بد لي من الاعتراف بأن هذه الميزة ليست شديدة التحديد فهى تتضمن أيضا خطيئة حرجة ، هى التهجين بين مصطلحات فنيين مختلفين . إلا أن ما حدث في تصوير المناظر الخلاوية ، هو أن باتينير أولا ، ثم روبنز ، ومن بعد ذلك - وبوضوح كامل - بوسان وكلود وكوروت ، كانوا يهدفون إلى الإيحاء في تصويرهم لحالات معينة من الاحساس ، ذلك الاحساس الذى لا توجد لوصفه كلمة أفضل من « الإحساس الشعرى » . ولقد نستطيع ان نقول أنه تعبير

شعري مفرط الشاعرية وحده هو الذى يمكنه أن يعبر عنها ، ولكنه يفتقر إلى الوسيلة :

« أه ! لو أن يدي كانت يد رسام ،
لكى تعبر عما رأيته لحظتها . ولكى تضيف الوهج ،
الضوء الذى لم يشع أبدا من بحر أو أرض ،
ذاك الذى كان قداسة الشاعر وحلمه .. »

أن تصوير المناظر الخلاوية هو في جوهره فن رومانسى ، فن ابتكره شعب يعيش في أرض واطئة ، ليس فيها مناظر خلاوية من هذا النوع . وقد أصبح هذا الفن في أواخر القرن السابع عشر ، مع ظهور « الزهيفر » و « برشيم » ، فنا رومانسيا بشكل واضح ينم عن خلق متعمد « للجو atmosphere » لا لهدف إلا الجو وحده ، بدلا من الكشف عن تجربة محددة . ويندمج « الشعر » عند كلود وبوسان اندماجا واضحا بالوسائل الأدبية ، فكلود ، يرسم منظرا خلاويا ويطلق عليه اسم « انهيار الامبراطورية الرومانية » ، أنه يهدف عامدا إلى دمج الأفكار التشكيلية والأدبية . وجاء كونستابل ، مثلما جاء وردزورث بعد تومسون^(١١) لكى يعيد القيمة الشعرية للنزعتين الواقعية والطبيعية . وكاد تيرنر أن يحتوى كل أسلوب سابق عليه من أساليب تصوير المناظر الخلاوية ، وتمتع بخيال قوى بما يكفى لكى يصنع تركيبه الخاص من هذه الأساليب . وكان كوروت أكثر اعتدالا ، وإن يكن أقل تأثيرا من روبنز . ولكنه كان شاعرا أيضا . ويظهر التأثيرين وحلفائهم ، يبدو لنا لأول وهلة أننا قد عدنا إلى التكوين الشكلي الذى أثره ليوناردو ، لنكتشف آخر الأمر أن للشعر وسائل كثيرة للتعبير أكثر مما كنا نعتقد

٦٤ - إن تصوير المناظر الخلاوية هو من التقاليد الانجليزية الخاصة ومع ذلك فإن أحدا لم يقيم بتعريف جيد لهذا التقليد ، وبودى لوقام أجنبي عنا بهذه المهمة . أن غير المستساغ أن يكون جينز بورو وكونستابل وتيرنر أنجليز خالصين ثم مع ذلك يصعب علينا جدا أن نحدد الصفة المشتركة التى جعلت منهم إنجلترا مخلصين بهذا الشكل . ربما ترجع المسألة إلى موقفهم أزاء الطبيعة ، وربما امكننا أن نعثر على حلاء هذا الموقف في فن آخر ، هو الشعر الإنجليزي . يكمن السر في نصيحة وردزورث : « لتجعل من الطبيعة معلما لك » . بنفس القدر الذى يكمن هذا السريه في عبارة كونستابل : « يتمتع

الادراك الخالص بحقيقة طبيعية . أنه موقف من « الثقة » في الطبيعة ، موقف بعيد تماما عن « الواقعية الموضوعية Sachlichkeit » العدوانية التي يتبعها الفن الألماني ، وعن « الواقعية realisme » الساخرة التي يتبعها الفن الفرنسى ، أن سلبية الفنان أمر لازم وضرورى ، فأنت لا تستطيع أن تملك الطبيعة قسرا . هذا هو - جزئيا - سر التقليد الانجليزى ، وهناك أيضا ميزة أخرى ربما لم تكن مما يعتد به بهذا القدر . وأقول مرة أخرى ، أنها شيء ليس مما يسهل تعريفه بدقة ، ولكننى أعتقد أنها نتاج لحب الانجليزى للراحة . لقد أدرك الناس « الطبيعة » الانجليزية أدراكا خالصا ، ولكنها لم تعمر بالسكان بصورة كثيفة . أن ما أريد أن إشير اليه ، هو أن الطبيعة بالنسبة للفنان الانجليزى تعتبر ملجأ يهرب اليه من الحياة على نحو ما وقد يحاجنى البعض في ذلك قائلين بأن وظيفة الفن هى أن يقدم للناس مثل هذه اللامحات ، وهذه هى النظرية الرومانسية . ولكن المسألة ستكون أكثر « واقعية » وأكثر « كلاسيكية » على الفور إذا طلبنا من الفن شيئا أكثر من هذا - إذا بحثنا فيه عن الشخصية وعن الرؤية . أننا لا نعثر على هذه الخصائص في فن ينولدز وجينزبورو ذلك الفن المكفى بذاته و « البورجوازى » كما أننا لا نجد في فن كونستابل الأكثر تواضعا . وتتوهج هذه المميزات لدى تيرنر وبليك ، ولكن هؤلاء هم أنفسهم الفنانون الذين لا بد وأن نتردد كثيرا في أن أن نضعهم ضمن التقليد الانجليزى . وكلمة « بورجوازى » تكاد أن تكون هى ما يقول « قاموس استخدام الكلمات الانجليزى الحديث » عنها أنها كلمة رنانة مزخرفة (power - pird) فقد قامت بخدمات كثيرة لزمان طويل ، الا أنها من الممكن أن تكون هجومية جدا وأنا أعترف بأننى قد تبينت استخدامها الماركسى ، كما يمكن أن يقال ، فأنا أعنى « بالفن البورجوازى » كل فن يقوم على التجارة . الفن الذى يتحول كله إلى عمولة واتعاب ، ثمن يدفع نقدا ، ويازدرء كبير . كان جينزبورو يصور الأشخاص لقاء ستين جنيها للقطعة ، وكان يكره ذلك . وقد كتب إلى صديقه جاكسون :

« أنا مشمئز من البورترهيات ، وأتمنى كثيرا أن أحمل حقيبة الوانى وأنطلق إلى قرية جميلة ، حيث أستطيع أن أرسم مناظر ريفية وأستمتع بنهاية الحياة في سكون وهدوء ولكن أولئك السيدات الجميلات وحفلاتهن لنشأى والرقص وصيد الأزواج .. الخ . ستحرمنى من السنوات العشر الاخيرة ، كما

اننى اخاف ايضا من الأزواج الذين يسيئون الفهم أيضا . ولكنك تعرف يا جاكسون ، اننا لا نستطيع أن نقول شيئا عن تلك الأشياء ، إن علينا أن نسير في تودة وبطء ، وأن نقنع برنين الأجراس خلف العربة . اللعنة على كل هذا ، فلشد ما أكره الغبار الذى تثيره العربات ، وأنا أحمل مهماتى متتبعا آثار العربة على الطريق ، بينما يركبها الآخرون ، محتمين بها ، مادين سيقانهم في راحة كاملة ، محدقين في الأشجار الخضراء والسموات الزرق ، غير ممتنعين بنصف تذوقى لها . أنه شيء صعب على النفس ملعون . أن سعادتى هى أن أحصل على خمس حقائب للالوان ، وثلاث ريشات صغيرة وريشتين سميكتين .

إذا لم يكن هذا الكلام « بورجوازيا » بالمعنى الطبيعى للكلمة ، فانا لا اعرف ماذا تعنى هذه الكلمة أبدا . الا أن كل الناس بهذا المعنى « بورجوازيون » في قلوبهم ، حتى ويليام بليك ، الذى يعد أحسن منافس لجينزكورو . لا تمكن الخطيئة في جينزكورو (ولا في رينولدز) أن العصر نفسه هو ممكن الخطيئة ، وقد كان العصر خاطئا بالتحديد لأنه كان واقعا تحت قيادة مجتمع منافق إنانى أبله ، لم يستطع أن يستفيد من الفنانين العظام أكثر من أن يجعلهم مرايا تعكس غروره وتخمته . وحينما نفكر في أن انجلترا قد حظيت - في شخص جينزكورو - بأعظم فنان في أوروبا كلها منذ روبنز ، فانه من المحزن أنها لم تستطع أن تمنح عبقريته حرية مطلقة العنان .

٦٥ - اعرف انه من المحتمل أن يقول بعض الناس - مجادلا - بأن جينزكورو كان لابد وأن تحطمه هذه الحرية . وأن نصيب الفنان وقدره ، هو أن يتبع الأثر راجلا ، بينما يركب الآخرون العربة ، أن من يعمل أفضل ممن يعمل وهو واقع تحت القهر . وبقدر ما كانت فضائل جينزكورو الايجابية رائعة ، كانت قيوده واضحة . لقد عمل مباشرة من الموضوع إلى اللوحة ، ولم تكن تحركه الا هذه العلاقة المباشرة ، لم يستطع أن « يبتكر » وكانت كل محاولاته في الموضوعات المتخيلة فاشلة . بل لم يستطع حتى أن يركب موضوعاته ، فقد تجنب الموضوعات المركبة ، بل أن صورة شخصية Portrait مزدوجة ، مثل « ليزا وتوماس لينلى » ، لا تتمتع بأى وحدة . ماذا يمكن أن نستنتج إذن ؟ ما السبب في أن صنع فنان عظيم ، يستلزم ما هو أكثر من الحساسية والمهارة . أن بليك ، وهو نقيض جينزكورو - لم يكن يتمتع بأى مهارة طبيعية ،

وبشئ نادر من حساسية المصور المتميزة . أنه لم يعمل مباشرة من الموضوع ، لأنه نادرا ما رأى أمامه موضوعا ، إذا كان هذا قد حدث على الإطلاق . لقد منحه خياله موضوعاته ، ولم تكن نفس العاطفة الحقيقية التي ولدها وعبر عنها عاطفة حسية ، وأسا كانت عاطفة ذهنية .

ومع ذلك ، فإن النقد الذى لا يستطيع أن يقبل فنانا على علاته سيكون نوعا من النقد لا نفع فيه . أن المرء لتتملكه الرعدة إذا تصور ما يمكن أن تنتجه رؤية بليك ، أو تأثره النظرى ، متوحدة مع مهارة جينزبور و حساسيته ، ولكن الطبيعة غير جذيرة بأن تمنحنا مثل هذا الانسان العلوى . وقد يكون من المناسب الآن في هذه الفرصة ، أن نحدد لأنفسنا بعضا من فضائل جينزبور الايجابية . هناك أولا ما يمكن أن نسميه طبيعته naturalness أو عدم تصنعه unaffectedness . أنه لم يكن يملك نظريات عن الفن ، ولا نظريات أكاديمية (حيث يتميز هنا عن رينولدز) . لقد صور ما رآه ، وصوره في عاطفة عارمة . لقد صور في سرعة وفي ثقة . وقد أهمل كل الافكار السابقة ، ورغم هذا فقد نجح تماما في مقصده . وكان على رينولدز أن يعزو هذا النجاح « إلى نوع من السحر » ، كان استخدامه للوسائل الفنية استخداما غريزيا . قال راسكين « أن يد جينزبور خفيفة مثل انطلاقه السحاب ، سريعة كومضة شعاع الشمس » ، وهذا أفضل طريقة لوصف مميزاته . أننا إذا ما نظرنا إلى تفاصيل صورته للشخصيات ، فسيمكنا أن نحقق اكتشافات رائعة في التكنيك التعبيري ، دقائق تشترك مع كل ما كان لدى كونستابل وكوروت وسيزان لكي يعلموه لنا . وفي صورة لمنظر خلاوى جميل ، سنشعر بنفس النكهة الغريزية تسود اللوحة كلها ، ولكنها في مثل هذه اللوحة تتركز لكي تبدى المضمون الرومانسى للمشاهد الانجليزى . أننا لا يمكن أبدا أن نتعب من مثل هذا الفن لأنه لا يتطلب شيئا أكثر من المتعة ، أنه لا يمكن أن يتخمننا لأنه مركز تجمع وجدانى ، لاعاطفيا متخما حتى الشبع . وقد قال واحد ممن كتبوا ترجمته ، هو السير والتر أرمسترونج ، عبارة تلخص عبقرية . يقول : « كان جينزبور هو أول من ركز كل قواه ، في ترجمة مشاعره المستمرة الخاصة إلى التصوير ، ولكي يجعل من عنفوانه وحرارته وحدته المقياس لفنه » . أن هذه « المشاعر المستمرة » ، هي ما تجعل صورة جديدة ومثيرة للخيال تماما مثلما كانت يوم رسمها .

٦٦ - أما بالنسبة لبليك ، فإنه لم يمثل الا تمثيلا فقيرا في مجموعاننا العامة ، ولعل هذا هو السبب في أن شهرته أنما قد بنيت تماما على عمله بصفته شاعرا ، وكان القدر القليل الذي عرف يشكل عام من صوره ، أساسا لقدر عظيم من سوء الفهم وسوء التقدير . وربما كان سوء الفهم هو الجزء الأكثر خطورة من المشكلة ، لأنه يتضمن أخطاء ايجابية ، وليس مجرد تصميمات بليك ، أسطورة عن بليك الهاوى الفاسد الذى لا يرجى صلاحه ، بليك نبى التجريدات الرومانسية والقوطية ، بليك الغيبى (ونحن نملك سببا قويا لكى نقول بأن الغيبيات تصنع مصورين سيئين) ، وكان هناك تأكيد ذاتى مريح في قلوب كل ذوى العقول البليدة ، على أى حال ، بأن صاحبنا كان أكثر من نصف مجنون . وليس هناك أكثر من واحد من هذه الانطباعات الزائفة ، هو ما يعبر عن نصف الحقيقة - الوضوح الشائع لقسمة قوطية في صور بليك . وقد أعترف بليك بنفسه ، بصلته القوية بالفنانين المجهولين ، الذين درس هو أعمالهم عن قرب شديد وملزمة طويلة خلال عمله الذى استمر عامين لحساب بازير في الآثار القوطية في اسقفية وستمينستر وفي كنائس أخرى قديمة . ولكن مع هذا ، فإن ذلك العنصر هو بالضبط ما تعرض لسوء الفهم العام . فقد زعم البعض أنه قد تشبع بالأساليب القوطية من دراسته للروائع القوطية . فمستر أوزبيرت بيرديت ، على سبيل المثال ، يذهب إلى حد قوله : « لما كان خيال بليك الرومانسى قد تاه في زوايا تلك الكنائس القديمة ، فإن هذا الخيال قد أصطبغ بالصبغة القوطية تماما ، ثم أغلق عقله ، بعد هذا ، أمام أى تأثير آخر ، أو أنه قد فسر هذا التأثير على ضوء تلك الانطباعات » (لوييدو على هذا القول الجامع غير العادى أنه يحتوى خطأين جذريين ، الأول الذى يقول بأن خيال بليك كان من نوع رومانسى ، والآخر الذى يشير إلى أن الفن القوطى فن رومانسى ، أو أنه فن من نوع قد يتجاوب مع عقل رومانسى . وسيكون من المناسب أكثر أن نعالج الخطأ الثانى أولا ، لأننا سنرى حينئذ إلى أى مدى سيساعد تصور مختلف للفن القوطى على اضاءة فن بليك أمام أعيننا .

قال بليك نفسه : « الشكل الأغريقى شكل رياضى : والشكل القوطى شكل حى والشكل الرياضى خالد في الذكرة العاقلة : والشكل الحى وجود أبدي » . وتكشف هذه الكلمات عن فهمه العميق لجوهريات الفن القوطى ، الفن القوطى

(١) « وليم بليك » من نشر « ماكملان » سنة ١٩٢٦ . ص ٢٢ .

فن خطي ، وهو يظهر ، في أصوله ، من أحياء فن أوروبا الشمالية الهنسي
المجرد عن طريق النزعة السماوية الشرقية الحسية للمسيحية . ويحتفظ هذا
الفن بتأكيداته الخطية « التأكيدات الخطية للفن الكنتي والانجلوسكسوني »
ولكنه بدلا من الشكلية الباردة للنموذج الهنسي ، فإنه يكيف مضمون هذا
الشكل من أجل التعبير عن شعور حسي طبيعي حي - شعور بالحياة والطبيعة
والوحدة والألوهية للعالم المرئي . ونحن نلمس في ذروة الفن القوطي عمقا عظيما
في الشعور وفي الإبداع الخيالي ، المؤدى إلى الشكل والتحديد عن طريق
الاعتماد المطلق على دقة المحيط الخارجي الخطي . فتتساب اعظم القوى خلال
أكثر القنوات تحديدا ، وهذا هو السبب في أن الفن القوطي رغم تطوراته غير
المنتظمة ، هو بلا شك ، اعظم نوع من الفن حققه الانسان .

« الخيال ، وليس الطبيعة ، هو ماله حدود ، كان هذا هو اعمق ما تبينه
بليك وكان من الطبيعي أن يؤدي به إلى الفن القوطي ، وهو الخيال ذو
الحدود . أما كيف دفعت هذه الحقيقة بليك إلى الحياة ، فإن هذا هو ما يمكن
أن يرى في كل خطوة من حياته العملية كمصور . لقد خلفت هذه الحقيقة
كراهيته لرينولدز ولكل ما دافع عنه رينولدز . فنحن نعرف ما الذي كان
يقصده حينما قال أن رينولدز « قد استأجره الشيطان لكي ينحط بالفن .. »
ويمكننا أن نقدر المرارة التي بلغت حد كتابة أرجوزة مثل هذه :

حينما مات السير توشوا رينولدز
هانت كل الطبيعة ، وانحطت ،
وذرف الملك دمة في أذن الملكة
وبهتت كل الصور التي رسمها .

ولكننا نرى أوضح تعبير عن مبادئه في « الكاتالوج الوصفي » ، الذي كتبه
للمعرض الأول لصوره الزلاية tempera في مزارات كانتربوري . يمكن أن
تكون هذه هي عقيدة فنان « رومانسي » .

« لم يكن من الممكن أن تنتج طبيعة هذه الصورة وتعبيرها عن طريق ضوء
روبنز وظله ، ولا بأسلوب رمبراندت ، أو بأي شيء فينيسي أو فلمنكي . تقوم
الطريقة الفلمنكية والفينيسية على الخطوط المقطوعة ، والكتل المتكسرة ،
والألوان المجزأة . وليست طريقة مستر « ب » ، خطوطا مقطوعة ، ولا كتلا

متكسرة ، ولا ألوانا مجزأة . لابد لفنهم من أن يفقد الشكل ، ولابد لفنه هو من أن يعثر على الشكل ، وأن يحتفظ به ، إن فنونه مناقضة لفنونهم في كل شيء .

• إن القاعدة الذهبية للفن ، كما هي الحياة ، هي : كلما كان الخط المحدود شائكا وحادا ، ومتميزا ، ازداد كمال العمل الفني ، فإذا قلت حدته ووضوحه ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال .. ويكشف الافتقار إلى هذا الشكل المحدد الحاسم عن افتقار عقل الفنان إلى الفكرة ، وثبوت الادعاء ، والانتحال في كل فروعه . كيف يمكننا أن نميز الدوحة من الشاطئ ، والحصان من الثور ، إلا بالخطوط المحددة ، كيف يمكننا أن نميز قسمة أو وجهها من الآخر إلا بواسطة الخط المحيط المحدد وانعكاساته وحركاته الواضحة ؟ وما هو ذلك الذي يشيد بيتا أو يزرع حديقة غير ما هو محدد وحاسم ، وما الذي يميز الأمانة عن اللصوصية ، غير الخط الشائك الصلب من الاستقامة والثقة في الأفعال والنوايا ؟ فلنتخل عن ذلك الخط ، وسنتخل بذلك عن الحياة نفسها .

بقيت نقطة أخرى وحيدة ، لابد من إضافتها لما يتعلق بكل من فن بليك والفن القوطي . إذا كان الفن القوطي شكلا حيا ، فإنه على هذا الأساس ، ليس شكلا تمثيليا إذ لا توجد علاقة ضرورية بين الطاقات التي يجهد الفنان الملهم كي يجسدها في شكل محدد ، وبين أشكال الطبيعة غير المحددة أو التي لا حدود لها . ليس من الضروري أن يكون الخط أو الشكل « الحى » ، « مشابها للحياة » ، إنه « حيوى » فحسب . ومن المؤكد أن كل عصور الفن الأصيل قد اعترفت بالطلاق البائن ، بين أشكال الحقيقة وأشكال الفن - التي هي أشكال الخيال . إن ما هو فعلى ، هو ببساطة ، غير الخيالى ، وليس هناك الهام فيه . وهكذا نجد أن بليك يعترف بأنه « طالما قتلت الأشياء الطبيعية في الخيال ، وأمانته وأسقمته » . ولقد كان الخيال « مجرد الحماس » هو دائما الحقيقة الوحيدة والقيمة الوحيدة . والخيال مصطلح غامض ، ويمكن أن يكون الحماس مصطلحا مهينا ، مستحقا بالحقيقة . وربما كان تبني بليك لشعار « الحماس » بطريقة أقرب إلى التحدى ، في وقت ما ، حينما كان هذا الشعار مصطلحا من مصطلحات النقد ، ربما كان هذا قد أدى إلى مزيد من سوء الفهم لعبقريته . وفي هذا المعنى ، أطلق عليه مستر بيرديت اسم « ويزلى

الفنون»^(٩) ، ويا لها من لودعية سيئة الحظ . وقد عرف الدكتور جونسون الحماس على أنه « ثقة لا جدوى منها في منحة إلهية من العشاء الرباني » ، وقد نزل معظم هذا الغاز على بليك نتيجة لتكريس نفسه لأعمال لا فائز وسويد نبرج . ولو لم يكن لدينا سوى أعماله الشعرية لكى نحكم عليه بها ، واضعين في اعتبارنا كتب الصلوات التى رسمها ، لكان من الواجب علينا أن نسلم بذلك القول الماثور الذى قيل عن ويزلى - رغم صعوبته بعض الشيء . إلا أنه سيكون عملا بغير معنى مطلقا إذا فكرنا فى الصور . إذ أن بليك فيها ، لم يكن على درجة كبيرة من الأصالة الواضحة ، لقد ظل متمسكا بتقليد معين بالفعل ، رغم أنه قد انطلق بعيدا لكى يعثر عليه . لقد كان يملك نظاما ، ولكنه كان نظاما فرضته ذاته هو ، اكتشفه هو بذاته ، ولم يمنحه إياه المجتمع الذى عاش فيه .

إننا إذا لم نقع فى خطأين كبيرين - أولهما تصور للفن باعتباره مجرد شيء فيزيقى وموضوعى ، وثانيهما تفسير الفن عن طريق الإشارة إلى شعور جمالى من نوع خاص - سيكون علينا ، إذا لم نقع فى هذين الخطأين ، أن نعترف بأن الفن فى أكثر مظاهره وضوحا ، يعتمد - فى قيمته - على نوع من تفسير الحياة ، أما أن يكون تفسيرا شاعريا ، أو دينيا أو فلسفيا . وقد الهم بليك بمثل هذه الرؤية ، تلك الرؤية التى كانت من الغيبية بحيث لم يكن من الممكن أن تنتقل بصورة كاملة . لقد كانت رؤية غيبية بهذا الشكل الباعث على الأسى لأنها كانت منفصلة انفصالا كاملا عن التقليد السائد ، الذى كان يحط من الفهم المشترك للناس . وقد قادت بليك غرائزه الى طريق من الاحساس كان سائدا قبل زمانه بخمسمائة عام ، ورغم أنه استطاع أن يقدم تعبيرا قويا ودقيقا عن احساسه ، فإن هذا لم يقربه من العصر الذى عاش فيه . ولكننا اليوم أقرب إلى بليك لأننا أقرب إلى الروح القوطية . إذ ترجع القسمة المميزة البارزة فى الفن الحديث والمتمثلة فيه إلى الخط الخارجى المحيط والمضاد للتظليل ، وإلى التفسير الخيالى لما هو واقعى والمضاد لمجرد إعادة تصويره ، وإلى النزعة الى التسامى والمضادة للمادية . ويتضح هذا لدى سيزان وديريان بقدر ما يتضح لدى بيكاسو وليجير ، ويتميز هؤلاء الفنانون بانجذاب متعاطف نحو فنانى المرحلة القوطية المجهولين أكثر من انجذابهم نحو أى فنانيين ينتمون إلى المرحلة القائمة بينهما . وليس الا بليك وحده ، من بين فنانى المرحلة التالية للفن القوطى ، هو من يمكن أن يقارن بأولئك الفنانين المجهولين . وهذا هو السبب ،

كما قلت منذ قليل ، في انه قوطى ، ليس في تصويره فحسب ، بل وفي التفاصيل أيضا . وربما كانت سلسلة « صور الكتاب المقدس » الرائعة ، هي أفضل دليل على ذلك ، اننا نرى روعة وجسارة في تصميم تلك الصور ، وطاقة وحشية في اصالتها وقوة عارية في الوانها ، تلك السمات التي ان اردنا شبيها لها فسيكون علينا ان نذهب إلى مخطوطات ونوافذ القرنين الثاني عشر والثالث عشر . ان تصويره « لا يشع يبدأ النزول في عجلة النار » ، ليبدو كما لو كان يرفع عجلته النارية ويشعلها في وضوح كبير . وهناك أيضا صورة زلاية رشيقة « لآدم وهو يسمى الحيوانات ، أكثر طموحا من الناحية التكنيكية ، ولكنها أقل نجاحا من الالوان المائية التي تعد خاصية مميزة جدا للروح القوطية طالما ابرزتها ، ويمكن ان يلاحظ هذا بشكل خاص في معالجة خصلات شعر آدم ، والوضع العام للجسم واليد المرفوعة ، وأوراق البلوط القوطية نفسها فوق رأسه . وتبلغ رسومات دانتى التي لم تنته ، والتي كان ما يزال يعمل فيها وهو على فراش موته ، تبلغ مرتبة من الحساسية من نوع مختلف ، بينما تظل محافظة على هذا الروح القوطى ، وتظهر أن بليك قد استطاع أن يسمو بخياله إلى خيال دانتى ، واستطاع ، كأنما لكى يدعم هذا التجاوب الخيالى الأكثر اتساعا ، أن يمنح تصميماته بناء ذهنيا ثابتا وتنظيما شكليا : وربما كانت هذه ميزة تتفق مع العقول الحديثة ، بشكل أكثر مباشرة ، من تلك الدلالة الشديدة الخفاء لتصميمات الكتاب المقدس .

٦٧ - لقد كنا مشغولين ببليك ، وعلينا في يوم ما ان نعيد تقييم عبقرية تيرنر . فما زلنا في الوقت الحاضر مفتونين برشاقة رسكين . لقد كتب رسكين الكثير عن تيرنر ، وكانت كتابته مؤثرة جدا ، حتى أن شهرة تيرنر ، قد ظللتها سحابة من التراب الذهبى تظليلا خفيفا . وقد سكن التراب الآن ، ولكننا لم نتعلم بعد أن ننظر مرة ثانية إلى هذا العملاق الرائع للتصوير الانجليزى - وربما كان عملاقا وحيدا ، يغير خلف عظيم إلا أنه مع هذا ربما كان أعظم عمالقتنا .

ولابد لنا من أن نكرر كلمات راسكين : « إن تيرنر استثناء من كل القواعد ، ولا يمكننا أن نحكم عليه عن طريق أى مقياس من مقاييس الفن . فبطريقة جماسية متوحشة الروعة نراه يندفع خلال المناطق الاثيرية من عالم عقله هو - ذلك العقل الذى تسكنه « أرواح الاشياء » ، . لقد ملا عقله بمواد استمدّها

من الدراسة الوثيقة القرب للطبيعة (لم يدرس أى فنان الطبيعة بمثل هذا الالتصاق) - ثم دراسة التغيرات والمركبات المختلطة ، مقدما فى كل هذا ، التأثيرات بغير أسباب مطلقة ، أو ، لكى يكون كلامنا أكثر دقة ، قابضا على روح الجمال وجوهره ، دون اعتبار للوسائل التى أثرت فيه .

ولد تيرنر فى ٢٣ ابريل سنة ١٧٧٥ ، ومات فى ١٩ ديسمبر سنة ١٨٥١ . وكان أبوه ، حلاقا فى لندن ، وهو الذى كان مرتبطا به اشد الارتباط والذى عاش معه طيلة خمسة وخمسين عاما ، أما أمه ، التى لم يكن لها أى حب ، فقد كانت امرأة ذات مزاج عنيف أصابها "جنون من حين إلى آخر . ولم يتلق تيرنر تعليما تقليديا يستحق الذكر ، وظل طيلة حياته أميا - وهى حقيقة ربما تكون قد أدت إلى حدة حساسيته البصرية . وفى سن التاسعة بالفعل أظهر موهبة ملحوظة فى الرسم . وحينما بلغ الثالثة عشرة ، كان قد نال الموافقة على أن يصبح فنانا ، وبدأ سلسلة من عمليات المران على يد الرسامين والحفارين والمهندسين الذين وإن كانوا ذوى طبيعة دينية ، إلا أنهم قد وفروا له مراينا طويلا ومستمرًا على الوسائل الفنية الأساسية لحرفته . وقد دلت المظاهر الأولى لموهبته على ميراث فطرى من العبقرية ، ولكن تيرنر لم يكن أبدا ذلك الفنان الذى يعتمد على عبقريته . لقد تبين تماما أن العبقرية لا يمكنها أن تحقق العظمة دونما نظام ، وليس النظام فى الفن سوى ثمرة قدرة فنية تحتاج فى ممارستها إلى مجهود . وما زالت مؤثرات معينة ابتكرها هو - مثل تصوير الضباب ، والزبد ، والمياه المصطخبة ، ما زالت هذه المؤثرات تتحايل على تحليلاتنا .

إن القدرة على ممارسة مثل هذا النظام المفروض ذاتيا ، لهى ميزة من مميزات التكوين المزاجى ، والتركيب العضوى من غير شك : كذلك يمكننا أيضا أن نفترض ، إن تيرنر كان يتمتع بميزة أخرى هى فضوله الذى لا يشبع إلى المعرفة ، وتجربته ، وبحته الذائب عن حقائق الطبيعة . فقد واجه أعنف العواصف فى البحر ، وتسلق أكثر الصخور امتناعا على الانسان ، وتحمل المصاعب كما يتحملها أى مكتشف ، فى تصميمه على أن يلاحظ وأن يسجل أكثر ظواهر الطبيعة خفاء ونادرة . لم يحدث أن كرس انسان حياته بهذه الصورة من أجل نشاطات مهنته الخالصة .

أما تركيبه العضوى ، فقد كان تيرنر قصيرا ، معقوف الأنف ، ذا يدين

صغيرتين وكذلك قدماء : وقد أحب أن يقارن نفسه بنابوليون ، وزعم - كاذبا -
أنهما قد ولدا في السنة ذاتها . وكان شخصية معقدة ، ويجمل بالمرء ، أثناء
مناقشتها أن يتذكر فكرة « اكثون » العميقة القائلة : « يقف الخير والشر
قريبان من بعضهما . فلا تبحث عن أى وحدة فنية في الشخصية » . وحينما
وجه أحد كتاب التراجم سؤالا إلى راسكين ، الذى أصبح تلميذه الملم ، طلب
منه فيه أن يصف المميزات الرئيسية لتيرنر ، كتب راسكين قائمة من
الصفحات بهذه الصورة : « استقامة ، اخلاص ، رقة في القلب (للغاية) ،
عناد (للغاية) ، لا تردد ، وفاء » . ويؤكد كل ما نعرفه عن حياة تيرنر صدق
هذه الصفات ، إلا أن علينا أن نضيف إليها - وأن نؤكد ما نضيف - نوعا من
الانزعال والنفور من الناس مما جعله غير اجتماعى وشاذ . وقد نال صدمة
مبكرة في الحب ولم يتزوج أبدا . ولم يندمج في المجتمع الراقى : فقد فضل
صحبة البحارة ومن كان الفكتوريون يسمونهم « عاهرات drabs » - أو النساء
من زبائن حانات الجيش في لندن - إلا أن كل هذا الجانب من حياته كان مخفيا
بشيء من الحرص . فقد تبين ، بوصفه عضوا في الاكاديمية الملكية في سن
الرابعة والعشرين ، واكاديميا كاملا بعد ذلك بأربع سنوات ، تبين أن سمعته
(ومبيعاته) تعتمد على مظهره المحترم المفروض .

ولا شك في أن شخصيته هي التي حددت له المناظر الخلوية ، باعتبارها
اهتمامه الرئيسى - وهناك من الأدلة ما يثبت أنه كان من الممكن أن يصبح
مصور شخصيات ناجحا لو اتجه باهتمامه إلى هذه السبيل . وفي البداية ، دعم
نفسه في فن الألوان المائية الانجليزى النموذجى ، وأصبح أعظم أستاذ عرفه
العالم لهذا « النوع » بالذات . إلا أن هذا قد ظل بالنسبة له وسيلة لغاية
أخرى - منهجا للتفسير والاكتشاف لا بد من دمج في فن التصوير الزيتي
الأكثر عظمة . وقد كان أكثر تخفيا من أن يقدم توضيحا لمطامحه يعتد به ،
إلا أنه لا شك في وجود النية الواعية لديه في منافسة مصورين من أمثال كلود
وبوسان وفي التفوق عليهم . وقد ترك واحدة من أكثر أعماله تأثيرا بكلود
للمتحف القومى ، بشرط واحد ، هو أن تعلق دائما ، جنباً إلى جنب أحد أعمال
كلود : أنه لم يخف من المقارنة .

ورغم ما قلناه عن أميته ، فلا بد لنا الآن من أن نلاحظ أن تيرنر كان في
جوهره مصورا شاعريا . ولم تكن المسألة مجرد أنه قد أحب وفسر موضوعات

معينة من الاساطير الدينية mythology الكلاسيكية : فقد كرس نفسه تماما من أجل التصور الرومانى للطبيعة ، وللمناظر الخلاوية بشكل خاص تلك التى كانت سمة من سمات المرحلة كلها ، والتى حظيت فى انجلترا بأسمى تعبير أدبى عنها فى شعر معاصر تيرنر وويليام ورد زورث . وقد تحقق لهذا التصور الرومانسى تبرير نظرى ، ومن المؤكد أنه تبرير ميتافيزيقى كذلك . فى الكتابات الرائعة لجون راسكين ، وبخاصة فى مؤلفه الطويل « مصورون محدثون » ، الذى يعد مذهبا كاملا فى علم الجمال . يقوم على أعمال تيرنر ويبررها . ولم تكن الرومانسية - كما هى فى معرض البحث - كما افترضت كثيرا وعلى الدوام - حركة ذات طابع تصورى أو مثالى : على العكس ، لقد قامت على ما يكاد أن يكون تحديدا علميا للملاحظة ، كما أنها قد ارتبطت - فى انجلترا على أية حال - ارتباطا وثيقا ، بنزعة تجريبية محلية . إلا أن الحقائق التى تقدمها الملاحظة بهذه الطريقة ، تتحول بعد هذا عن طريق ملكة التخيل ، وتكون النتيجة « شعرا po'ésie » ، بأكثر دلالاته عمقا واتساعا . ويصف راسكين هذه العملية فى تلك الكلمات :

« هذه هى الطريقة التى يتم بها لأسمى الملكات خيالية أن تحيط بمادتها . أنها لا تتوقف أبدا أمام القشور أو الشظايا ، أو الصور الخارجية من أى نوع . بل أنها لتحرث هذه الأشياء وتبعثرها ، وتغوص إلى نفس القلب المركزى الملهب ، ولا شيء آخر يمكن أن يرضى نزعتها الروحية ، ومهما كان ما يملكه موضوعها . من صور متشابهة ، أو وجوه خارجية وأشكال فإنها جميعا تنقل دون تأثير ، أنها ملكة تتخفى كل الأسوار ، وتغوص إلى الجذور ، وتشرب نفس ذلك السائل الحيوى الذى يجرى فى عروق الموضوع الذى تعالجه . وحينما تصل إلى هناك ، فإنها تملك الحرية فى أن تطلق سهامها على فرائسها الجديدة التى تريد ، حيث تجد فى هذه الفرائس دائما رحيقا أصيلا ، عصير الحياة فيها ، لكى تلتهمها وتغتصرها كما تشاء ، ثم لكى تحولها إلى ثمرات أعلى من تلك التى كانت تنمو على الشجرة القديمة ، إلا أن كل هذا الالتام والاعتصار ليس إلا عملا كريها بالنسبة للملكة الخيال هذه ، ودائما ما يمرضها ، أن وظيفتها وموهبتها هى الوصول إلى الجذور . أما طبيعتها ومهيتها ، فإنما تعتمدان على فهم الأشياء دائما عن طريق القلب . فلترفع يدها عن خفقات هذا القلب ، ولن تقول بعد هذا أية نبوءة ، أنها تنتظر لا إلى

العينين ، وهى تحكم لا على الصوت ، وهى تصف لا عن طريق القسمات الخارجية ، إن ما تؤكد أو تحكم عليه أو تصفه ، فانما تتبينه من الداخل .

لقد كتب هذا الكلام منذ مائة عام (١٨٤٦) ، ورغم أنه لم يكن متحققا في ذلك الوقت ، وأنه لم يفهم فهما كافيا أبدا ، فإن راسكين في مثل هذه الفقرات ، انما كان يقدم إلى العالم نظرية جديدة في الفن ، نظرية كان لها أن تصبح أساسا للحركة الحديثة كلها . وقد أطلق على تيرنر اسم « والد الانطباعية » ، ولكنه كان من الممكن عن طريق تبرير مشابه أن يدعى والد التعبيرية . وربما لا نكون الآن مغرمين بكلمة (خيال) « هذه الملكة الاخاذة المتسللة » التى كانت بالنسبة لراسكين : ولكن هاهنا يكمن خوفنا وفشلنا في أن نصل ، لدى أى من الاعلام الآخرين ، إلى حقيقة فنان مثل تيرنر وما هو جوهرى وحتمى فيه .

وقد كانت أعمال تيرنر ، في النوع الفنى الذى اختاره ، ذات مستويات وتنوعات هائلة ، وهو يعد - بالنسبة لانتاجه - من بين أكثر المصورين خصوصية وغزارة . ورغم أنه تمتع بتأثير عظيم على الانطباعيين الفرنسيين والتعبيريين الألمان ، إلا أن فهم عبقريته لم ينتشر انتشارا واسعا ، والسبب في هذا هو أن صورته مركزة في قليل من المعارض في بريطانيا العظمى وفي الولايات المتحدة . أن أعمال تيرنر ، التى ربما كانت أعظم كشف الانسان عن قوة الطبيعة وجلالها ، ما زالت - في معظمها - بعيدة عن أنظار العالم على نطاق واسع .

٦٨ - اننا نعنى بكلمة « الطبيعة » ، عالم الظواهر المرئى . ولكننا بوضعنا هذا التعريف لها ، فاننا لا نبسط مشكلة علاقة الفنان بالطبيعة . ومن الأسهل أن نقيد انفسنا بمثال محدد ، مثل المنظر الخلاوى . هناك مشكلتان لأبد من التفكير فيهما . اولاهما ، ما هو الفرق بين الفن والطبيعة ؟ هل يوجد أى اختلاف جوهرى ، بين الجمال المتبدى في المنظر الخلاوى الفعلى ، وبين ذلك الجمال كما يتبدى في صورة من عمل الفنان ؟ اننا إذا ما أجبنا على هذا السؤال بالإيجاب ، كما اعتقد اننا سنفعل ، فسوف نواجه حينئذ بمشكلة تحديد وظيفة الفنان الذى يقف بيننا وبين الطبيعة .

إن الفن إذا لم يكن سوى تسجيل لمظاهر الطبيعة ، لكان اقرب تقليد هو أكثر الاعمال الفنية اقناعا ، ولأوشك أن ينزل بنا الزمان الذى ستحل فيه

الكاميرا محل التصوير . لقد حلت الكاميرا بالفعل محل ذلك "نوع من الفن الذى يعيد تصوير الطبيعة (صور الوجوه والمناظر الطبوغرافية) ، التى اعتمد غالبية الفنانين عليها فى زمن ما من أجل معاشهم . إلا أنه فى الحقيقة ، لا يمكن ، حتى لتوحش ، أن يخدع بالظن القائل بأن الصورة الفوتوغرافية يمكن أن تكون بديلا كافيا للحمل الفنى . ومع هذا فإنه ليس من السهل أن نوضح هذه المفاضلة دون أن نغمس فى نظرية يكاملها فى علم الجمال . ويمكننا أن نقول بطريقة أكثر بساطة ، أن الفنان فى تصويره لمنظر خلاوى (وهذا يصدق أيضا على أى شئ يفعله الفنان) ، فإنه لا يبغي أن يصف المظهر المرئى لهذا المنظر الخلاوى ، ولكنه يريد أن يخبرنا عنه بشئ ما . وقد يكون هذا الشئ ملاحظة أو شعورا نشترك نحن فيه مع الفنان ، ولكنه غالبا ما يكون اكتشافا أصيلا حققه الفنان . ويريد أن يوصله إلينا . وكلما كان هذا الاكتشاف أكثر إصالة ، زادت الثقة التى توليه إياها ، مفترضين دائما أنه يملك المهارة الفنية الكافية لكى يجعل اتصاله بنا واضحا ومؤثرا .

ما هو إذن ، ذلك الذى يكتشفه الفنان فى الطبيعة ، والذى لا يستطيع أحد سواه أن يوصله إلى العالم ؟ قد يكون من الأفضل أن نتخذ برهانا فعليا من أحد الفنانين العظام ، ولا يوجد ، لأجل هذا الغرض ، من هو أفضل من جون كونستابل .. يوجد فى كتاب « حياة كونستابل » ، الذى وضعه صديقه وتابعه الفنى « س . ر . ليزلى » الكثير من التعبيرات والملاحظات حول فن التصوير ، تلك الأقوال التى تخرج مباشرة من فم الأسد . وهذه الأقوال ذات أهمية عظيمة . ورغم أن تأملات فنان ما حول الفن تكون عادة ذات أهمية كبيرة ، فإن هذا لا يستتبع أنها تكون صادقة على الدوام ، لأن قدرة المرء على التعبير عن نفسه بوسيلة معينة فى صورة حسنة ، لا تدل دائما على قدرته على التعبير عن نفسه تعبيراً حسناً بأى وسيلة أخرى - وقبل كل شئ - بتلك الوسيلة التى تعد أكثر الوسائل صعوبة وتضليلا ، ألا وهى الكلمة المكتوبة . إلا أن شخصية كونستابل كانت تتمتع بنوع من البساطة والمباشرة التى انعكست على أحكامه الأدبية ، تلك الأحكام التى تظهر قدرا عظيما من نفاذ البصيرة الى قلب طبيعة الفن الذى كان يمارسه . وتأتى الفقرة التالية من بيان ملحق بمجلد يحتوى على صور محفورة من انتاجه تحت عنوان « مناظر خلاوية انجليزية » ، نشر سنة ١٨٢٩ :

« توجد في الفن وسيلتان يهدف الناس عن طريقهما إلى التمييز . في الطريقة الأولى يعمد الفنان إلى تقليد أعمال الآخرين أو ينتقى من بين الأشياء الجميلة التي خلفوها ما يربط هو بينها ، كل ذلك باستخدام ماهر لما انجزه الآخرون ، وفي الطريقة الثانية ، يبحث الفنان عن الامتياز في مصدره الأولى - الطبيعة . في الطريقة الأولى يشكل الفنان أسلوبا قائما على دراسة الصور ، فينتج فنا مقلدا ، أو انتقائيا ، وفي الطريقة الثانية ، وعن طريق ملاحظة الطبيعة عن قرب ، يكتشف بنفسه ما يوجد فيها من مميزات لم تصور أبدا من قبل ، وهكذا يشكل أسلوبا أصيلا ، وسرعان ما يتعرف الناس على نتائج الطريقة الأولى وقيمونها طالما أنها تكرر لما تعودت عليه العين بالفعل ، بينما يكون من الضروري لخطوات الفنان على طريق جديد أن تكون بطيئة غاية البطء ، لأن القليلين هم من يستطيعون الحكم على ذلك الذي يختلف عن المسار المعتاد ، أو من يتمتعون بالاستعداد لفهم الدراسات الأصلية وتقديرها . »

٦٩ - طبقا لما قاله كونستابل ، فإن هناك شيئين لا بد من اجتنابهما ، « سخف التقليد ، ويتبع ذلك على الفور » محاولة الاتيان بشيء من وراء الحقيقة ، أما ما هو جوهرى فهو « الفهم الخالص للحقيقة الطبيعية » . « اننا لا نرى شيئا رؤية حقة حتى نفهمه » ، إلا أن فهم الطبيعة ليس سهل التحقيق . « على مصور المناظر الخلوية أن يسير في الحقول بعقل متواضع » . لا بد له من دراسة الطبيعة ، لا بنفس الروح ولكن بكل جدية العالم وعمليته . « إن فن رؤية الطبيعة ، ليكاد أن يستوى في وجوب - تعلمه - مع فن قراءة الهيروغليفيات المصرية » . وتعتقد المقارنة الحقة بالطبع ، مع شاعر الطبيعة ، ومن الغريب أن التطابق غير العادى القائم بين كونستابل وورد زورث ، لم يهتم أحد ، بصورة دائمة بالاعتماد عليه . لقد عاصر الواحد منهما الآخر أو كاد ، ويكاد أن يتطابق ما فعله كل منهما في الفنون التي اهتم بها . فقد حرر كل منهما فنه من الأساليب السلفية ، أو « الانتقائية » ، وذهب كلاهما إلى الأكثر حداثة ، والتي تبدو على مثل هذا التناقض « المسطح » مع مبادئ كونستابل في الفن والطبيعة . وقد كان كونستابل نفسه هو الذى قال « الذوق الحقيقى ، لا يمكن أبدا أن يكون نصف ذوق » .

٧٠ - بعد كونستابل ، يأتى ديلاكروا . وهو تحول طبيعى . فمع جريان الزمن يبدو هذا المصور أكثر تمثيلا للمرحلة التي عاش فيها ، من أى شخصية

أخرى - ومن المؤكد أنه أكبر دلالة من شاتوبريان أو فيكتور هيجو . والعبقري الوحيد الذى يمكن أن يقارن به هو بيرون ، الذى كان متأثرا به تأثرا عظيما ، إلا أن ديلاكروا قد فاقه فى طاقته وعمقه . لقد كان ديلاكروا ، هو من يمكن أن نسميه بحق عبقريه عالمية ، وقد يبدو عند البحث أن اصطلاح « رومانسى » ، أشد ضيقا من أن يكفى لتعريفه ، إلا إذا اتخذنا بديلا لهذا المصطلح ، وأعدنا تحديد « الرومانسية » .

ولد أيوجين ديلاكروا سنة ١٦٩٨ ، ومن المعترف به الآن ، أنه كان الابن غير الشرعى لثاليران . وقد كان حظه عظيما ، حتى فى طفولته ، ذلك بأن تهيأت له فرص نادرة لكى يهرب من الحرق والغرق والتسمم والشنق على التوالى . وقد نال تعليمًا جيدا ، وهبىء من أجل العمل الدبلوماسى ، ولكن سرعان ما ظهرت عليه حالة مزاجية فنية . ويبدو أنه كان من الممكن له أن يتطور - بقدر متساو من القوة - كمصور أو موسيقى أو شاعر ، ورغم أنه تمتع بنوع من الحساسية المرفهة لكل تلك الفنون ، إلا أنه اكتشف أنه قد استطاع أن يعبر عن نفسه - كمصور - تعبيرا كاملا . وقد كان ضعيفا جدا من الناحية الجسمانية : ولم يستطع إلا أن يتناول وجبة واحدة فى اليوم ، كما أصابته حالة صدرية خطيرة مؤلمة . إلا أن طاقته الروحية لم تكن محدودة ، فاستطاعت أن تغذى جنسه المتهاوى طيلة ستة وخمسين عاما .

وكان مظهره باعثا على الدهشة تماما ، وهناك أكثر من وصف شهير له . فيلاحظ جوتيرير ، الذى قابله للمرة الأولى سنة ١٨٣٠ ، أن لون بشرته الزيتونى الشاحب ، وخصلات شعره السوداء المتماوجة ، وعينيه القاسيتين كعيون القطط وحاجبيه المرتفعين ، وشفتيه الرقيقتين الجميلتين اللتين تنفرجان قليلا لتكشفيا عن أسنان راثعة ، وذقنه القوية - تلك الفراسة ، أو دراسة الوجه التى تقول : « جمال وحشى ، غريب وشاذ ، مقلق تقريبا » . ويصف بودليير مزاجه على أنه : « مزيج غريب من التشاؤم ، والتعذيب والتأنق والحمية والمكر والاستبداد وأخيرا ، نوع معين من الشفقة أو الرقة المعتدلة ، التى تصاحب العبقريه دائما » . وفى نفس الوقت ، كان فى مظهره كما يقول بودليير ، ببساطة رجلا مستنيرا ، « جنتلمان » كاملا ، بلا رواسب ولا أهواء ، ويقارنه فى هذا الصدد بميرييميه - نفس البرود الظاهرى ، المتأثر قليلا ، ونفس الستار الثلجى ، الذى يغطى حساسية لا خجل فيها واشتهاء عارما لكل ما هو

جيد وجميل . ومثل عديد من الرجال العباقرة ، كانت احدى مشاغله الرئيسية هى أن يخفى عبقريته ، ذلك العمل الذى يصبح ضروريا كى يوفر القليل من الوقت لنفسه .

وقد ارتحل ديلاكروا كثيرا ، رغم انه اتخذ من تجنب ايطاليا مبدأ له ، فقد شعر ، وكان على صواب فى شعوره ، بأن عبقريته كانت متعارضة مع عبقرية الأساتذة الايطاليين ، حتى انه كان من الممكن لمواجهته لهم أن تؤدى به إلى المساومة . وقد كانت عبقريته شمالية فى جوهرها Nordic وفى سنة ١٨٢٥ ، زار انجلترا ، وأصبح انجلييا متحمسا . ومن المؤكد أن الإنجليز الأربعة ، شيكسبير وببيرون وكونستابل وبوينجتون ، قد صار لهم التأثير الحاسم على حياته . فقد وجد فى شيكسبير وببيرون ذلك النوع من الخيال الخلاق الذى كان الهامه الحقيقى ، ووجد فى كونستابل وبوينجتون (وفى كونستابل قبل كل شئ) مصورين استطاعا أن يكشفوا له تكتيكا ملائما لكى يعبر عن أسلوبه فى التخيل . لقد كان معجبا بالمدرسة الانجليزية بوجه عام ، ولم يستطع أبدا أن يغفر الإهمال الذى لقيه فى فرنسا فنانون من أمثال رينولدز ، وجينزبور وهورجارث ، بل وفنانون أقل قيمة مثل ويلكى وآتى وهایدون ، الذين اكتشف هو نفسه فيهم ما يقلده ويعجب به .

وكان لرحلتين أخريين تأثيرا عميقا فيه . ففي سنة ١٨٢٢ ، ذهب إلى مراكش وأسبانيا وفى سنة ١٨٢٨ ، ذهب إلى بلجيكا وهولندا ، ومن الجنوب ، حلب معه احساسا غلاما معينا باللون : وفى الشمال ، تمكن من أن يحيط بعبقرية روبنز الكاملة . وقد كان روبنز ، هو أستاذه الحقيقى تماما ، إذ أنه لم يجد أبدا ، إلا فى هذا العنفوان الفلمنكى والحيوية الوافرة الدفاعة ، الجزء المكمل لطاقته الروحية الغزيرة الخاصة .

وعندما بلغ الثالثة والعشرين صور نفسه فى شخصية هاملت . وفى الرابعة والعشرين بدأ فى الاحتفاظ بمذكرة يومية ، وتعد هذه المذكرة وثيقة على درجة غير عادية من الأهمية - فهى ليست مجرد كتاب من الاعترافات التى تنافس اعترافات روسو فى صراحتها وكشفها عن الشخصية - ولكنها تعد مستودعا لمجموعة من أعمق الانتقادات للأدب والفن التى حظيت بالنشر . ويضع بودليير على رأس مميزاته ، عالية اهتماماته . فيكتب بودليير قائلا أن ديلاكروا ، بقدر ما كان مصورا غارقا فى الحب مع عشيقته ، فقد كان أيضا محبا للتعلم

عموما ، على تقيض الفنانين المحدثين الذين لم يكونوا في أغلبهم أكثر من مجرد مصورين متخصصين يقلب عليهم الحزن ، من كل الأعمار ، أو مجرد صناع . وبعضهم يصبحون شخصيات أكاديمية ، فبعضهم يشبه الثمار ، وبعضهم كالحيوانات . لقد أحب ديلاكروا كل شيء ، وعرف كيف يصور كل شيء ، وأسلم عقله لكل نوع من التأثير . ولكنه يكشف - في الفلسفة والنقد الذين عبر عنهما في مذكراته - يكشف عن الازدواجية المضللة في عبقريته - ذلك أننا نراه في هذه المذكرات ، يكيل مدائحه جميعا للنظام والعقل والوضوح - وبكلمة واحدة ، للكلاسيكية . ويرى بودليير في هذه الظاهرة ، قسمة مميزة لكل الفنانين العظام ، الذين يشعرون باضطرابهم ، بوصفهم نقادا . إلى أن يمدحوا ويحللوا بكل مألديهم من قوة وحيوية ، نفس المميزات التي هم في أشد الحاجة إليها بوصفهم خالقين مبدعين ، تلك المميزات التي تكون التقيض لما يمتلكونه هم بوفرة . ولا يظهر هذا الامقدار الصعوبة التي نواجهها في الاستخدام الجزئي لعناوين من مثل « رومانسى » و « كلاسيكى » في حالة عبقرى موهوب مثل ديركروا . ذلك أنه طالما كان عبقرىا يعتمد على قسما ت وجدانية وفيزيقية من النوع الأول ، فإنه سيجهد في خلق القسما ت الذهنية للنوع الآخر .

وقد كان ديلاكروا واحدا من أكثر المصورين خصوبة وغزارة ، ولكنه كان منعزلا في نشاطه ، بل وبصورة سرية . يقول بودليير أنه كان يتمتع بقدرة هائلة على العمل ، فبعد أن يكرس نهاره كله لعمله في الاستوديو ، أو في تصويرات الجدران العظيمة التى أنفق الكثير من وقته عليها ، كان لابد له من أن يعود في المساء إلى شهواته المجهدة ، ومن أن يفكر في أنه قد أمضى النهار بصورة سيئة ما لم يكن هذا النهار قد تضمن أمسية يمضيها إلى جانب المدفأة يرسم على ضوء المصباح ، يغطى الأوراق بأحلامه ومشروعاته ، مسجلا جوانب من الحياة القتها الصرفة في طريقه ، أو ينسخ في بعض الأحيان ، تصميمات فنانين آخرين بعيدين تماما عن مزاجه هو . وقد تملكته الرغبة في تسجيل الملاحظات ، وفي تخطيط الرسوم في أى وقت شاء ، حتى وهو يزور أصدقاءه . ويعترف بودليير قائلا : « الحقيقة هى أن كل ما يمكن أن يسمى سعادة قد اختفى من حياته في السنوات الأخيرة منها ، واحتلت مكانها رغبة مفزعة ملحّة حية وحيدة - هى العمل - تلك التى لم تعد مجرد رغبة ، وإنما قد يكون من الأفضل أن نسميها سورة من الحمى » .

لقد مارس التصوير في هذه السورة . واحتقر الدقة الموسوسة (التي تعنى بالتوافه من الامور) التي تملكك ديفيد وانجرز . ولم يكن ديلاكروا دعيا ، وكانت واحدة من أكثر كلماته تميزا : « ان روما الحقيقية لم تعد في روما » .
وحينما كان يبدأ في تصوير موضوع ما ، كان لابد من أن يتخذ كل الاعدادات الضرورية بعناية عظيمة وربما صور عددا من الدراسات الأولية ، ولكنه حينما يصل إلى الصورة النهائية ، فسيلقى بكل ذلك جانبا ، ثم يقوم بالتصوير ، كما يقول ، بخياله وحده . وهناك فقرة هامة جدا في مذكراته ، حيث يتحدث عن مناهجه ، ورغم انها أطول من أن نقتبسها بتمامها ، فأننى لا أستطيع التملص من تكرار تلك الجمل المضيئة :

« حينما أقوم باعادة تصوير موضوع قائم على خيالى وحده ، تجرى عملية أسياغ المسحة المثالية تلك ، فلا أكاد أشعر بها . ودائما ما تقارن النسخة الثانية هذه بمثال ضرورى وتصحح عليه ، وهكذا يظهر ما يبدو أنه تناقض معين ، إلا أنه هو الذى يفسر حقا لماذا لا يستطيع عمل كثير التفاصيل مثل أعمال روبنز مثلا أن يتدخل في احداث الاثر التخيل . ويقوم هذا العمل على موضوع تمثل idealized تمثلا كاملا ، ولا تستطيع مجموعة التفاصيل التي تتسرب اليه ، ونتيجة لعدم كمال الذاكرة ، لا تستطيع أن تدمر تلك البساطة ذات المعنى المختلف تماما ، والتي وجدت في البداية ، في التعبير عن الفكرة . وكما رأينا في حالة روبنز ، فإن حرية التنفيذ تؤدي إلى أى نوع من عدم الكفاية راجع إلى الاسراف في التفاصيل » (المذكرات ، ١٢ أكتوبر سنة ١٨٥٣) .

وكان التصوير ، مثل أى عنصر حيوى آخر ، بالنسبة إليه ، وربما لم يوجد سوى روبنز من قبله ، وماتيس بعده ، اللذين استخدموا التصوير بنفس الطريقة المباشرة ، - بمعنى ، انهم استخدموا التصوير لا باعتباره وسيلة لنقل الفكر بطريقة واعية ، وانما باعتباره نشاطا غريزيا مصاحبا لنفس عملية الفكر . وقد تبدو هذه التفرقة تفرقة ثابتة ، ولكنها من الممكن أن تقارن بالتمايز القائم بين التركيب الشكلي ، وبين الارتجال في الموسيقى ، إذ نفترض دائما أن العازف الذى يرتجل قد نظم نفسه أولا عن طريق التدريبات الشكلية المجهدة ويمكننا أن نكتفى تماما بالمتشابهات الموسيقية في حالة ديلاكروا ، لأنه كان عاشقا للموسيقى ، وقد تحدث دائما عن لوحة ألوانه palette كما لو كانت سلما موسيقيا يؤلف عليه تناغماته . وهو يدين بالكثير لكونستابل ، بوصفه

ملونا ، وهو أول من يعترف بهذا ، ولكنه أمعن في هذا الطريق أكثر من كونستابل ، كما أنه قد استخدم الأساليب التي استخدمها كونستابل في تحليل الطبيعة ، استخدامهما في تكوين تركيب خيالي من خلقه هو . وقد كان مغرما بقول أن الطبيعة ليست سوى قاموس ، اننا نبحت في الطبيعة عن النغم الصحيح ، والشكل المعين تماما مثلما نبحت في القاموس عن المعنى الصحيح لكلمة ما أو هجائها أو تصريفها ، ولكننا لا ننظر إلى القاموس باعتباره مؤلفا أن ننظر إلى الطبيعة باعتبارها نموذجا لأبد للمصور من أن ينتقل عنها . أن المصور يتوجه ، من أجل الإلهام ، إلى الطبيعة وما توحى إليه من أفكار ، وبخاصة لكي يجد فكرته الرئيسية . أو « القرار » الموسيقى لمؤلفه ، النغم الذي يشيده هو فوق هذه القاعدة ، فهو من صنع خياله وحده .

اننا إذا ما قارنا ديلاكروا بكونستابل ، الذي تعد ألوانه من ألوان صباح العالم فإن ألوان ديلاكروا ستكون حارة رطبة محملة بالدخان . ولم يكن الزمان رحيمًا بلوحاته إذ يصدمنا فيها نوع من القتامة العامة التي ربما لم تكن جزءًا من هدف المصور الأصلي . ولكننا نرى ألوانا أكثر إشراقا ، وبخاصة ألوان الأحمر والأزرق تلمع مثل الجواهر في قلب تلك الألوان المتجهمة . ولا ينبغي أن نحكم على ألوان ديلاكروا عن طريق أى مقياس مسبق ، طبيعي أو غير طبيعي ، ولكنها تقبل باعتبارها التعبير عن دافع داخلي شخصي ، وباعتبارها التناغم الذي يبرره اتساع التصور المتخيل الذي يسيطر عليها ويوجهها .

وتنقسم صور ديلاكروا إلى ثلاث أو أربع مجموعات متميزة . فهناك صوره التي تتميز بإدراكها السيكلوجي الباعث على الدهشة ، والتي تبلغ دائما حدود الصور الساخرة (الكاريكاتير) (مثل صور باجانيني وجورج صاند) ، وهناك لوحاته التاريخية التي تعد موضوعات طموحه ضخمة مستمدة من الأدب الرومانسي الذي كان يتعاطف معه تعاطفا كبيرا ، وهناك القليل من صور المناظر الخلوية ذات المضمون الغنائي الخالص ، وهناك في النهاية مجموعة أخرى ، هي أكثرها نموذجية وتميزا ، حيث نرى وحشين مشتبهين في صراع ، فإذا لم يكونا وحشين ، كانا رجلا ووحشا ، أو رجلا وملاكا ، أو ببساطة ، رجلا ورجلا آخر . وليس هناك من شك في أن ديلاكروا بهذه الطريقة إنما كان يبرز إلى السطح (ولا يهم ما إذا كان بوعي أو بغير وعي) صراعا داخليا ،

وهو الذى يمكن لنا أن نصفه ببساطة على أنه صراع العقل والخيال ، بنفس
توتر الصراع الذى خاضه ديلاكروا نفسه مع مبدأ العمل الخلاق .

٧١ - لم ينته تأثير كونستابل على التطور العام للتصوير الأوروبى
بديلاكروا . فقد جاء ادوارد مانيت بعد ديلاكروا . والثورة التى تضاف الى
اسم مانيت اضافة مناسبة ، هى واحدة من أكثر الثورات اكتمالا فى التاريخ ،
لا فى مجرد التصوير ، وانما فى كل مجالات النشاط الانسانى . ولم يكن مانيت
بالفعل سوى النقطة التى تبلغ فيها حركة حتمية وبطيئة ذروتها ، ونحن إذا
ما القينا على عاتق رجل معين ، أكثر من رجل آخر مسئولية البدء فى هذا
التغيير العظيم فى حياتنا (ذلك لأن المسألة تبلغ هذا المستوى فى النهاية لأن
العالم قد تكشف أمامنا فى ضوء جديد) ، فإنه هو ذلك الرجل الانجليزى
المجنون الذى انطلق فجأة خارجا من الاستوديو تحت الرياح والمطر ولكن
كونستابل لم يكن ثوريا وأعيا ، وانما كان بالأحرى من ذلك النوع العنيد من
الفرديين ، الذى ما أن يكتشف فى نفسه درجة جديدة من درجات الحساسية
حتى يطمح إلى تغيير العالم بغير ابطاء ، وبغير ذكاء أيضا . لقد بلغ من ضيق
الافق ما بلغه هنرى روسو ، رغم أنه كان أكثر مهارة منه بصورة غير
محدودة . اما مانيت فقد كان أى شيء إلا أن يكون ضيق الأفق . وقد كان من
القرديّة ومن الحذق لحرفته مثلما كان كونستابل ، ولكن الواقعية التى بلغها
كونستابل عن طريق الدراسة الموضوعية الخالصة للمشاهد المرئى نرى أن
مانيت قد تبناها باعتبارها مثالا ذاتيا . وقد أعلن - تماما مثلما يفعل الشاب
الصغير - أنه انما يصور ما رآه ، لا ما يريد له الآخرون أن يراه . وسرعان
ما تبين أن المشكلة كانت مشكلة تكتيكية ، فانهمك على الفور فى دراسة طويلة
ومضنية لاساليب الاساتذة العظماء ، مكتشفا قبل كل شيء فى اسبانيا وفى
لوحات جويا وفيلاسكويز بعض ما يهديه أو يرشده إلى الاساليب التى يجب
عليه أن يتخذها .

وربما امكثنا أن نقدم ملخصا وافيا للحركة الانطباعية إذا قلنا انها تنظر إلى
الطبيعة من خلال منشور زجاجى . فقد نما فى أوروبا ، منذ عهد ليوناردو ،
تقليد فنى يقضى بأن طريقة الوصول الى « تجسيد » موضوع ما ، أى إبراز
عمقه أو تكوينه ذى الأبعاد الثلاثة ، انما يتم عن طريق درجات الظل ،
أو بتعبير أوضح ، عن طريق درجات متفاوتة من اللون القاتم . وهكذا أصبح .

التصوير ، لا نسخة من الطبيعة ، وإنما خدعة يتم عن طريقها إعادة عرض التأثير العام للطبيعة . أن التقاليد الفنية لفنان باروكى مثل كارافاجيو فيما يتعلق بالضوء والظل ، هى فى الحقيقة ، وفى كل جزء منها ، تقاليد ذاتية وشخصية مثلها فى ذلك مثل تقاليد الفنان التكعيبى الحديث ، والاختلاف الوحيد هو أن كارافاجيو يريد أن يمنحنا شيئا أكثر ديناميكية من الواقع ، بينما يريد الفنان التكعيبى أن يمنحنا شيئا أكثر ثباتا أو استاتيكية . الأول يقوم بعملية توسيع للواقع وتفصيل له ، بينما يقوم الآخر بعملية تجريد لذلك الواقع .

كانت الانطباعية تتجه نحو الثبات ، رغم أن مانيت نفسه ، كان يكره أن يفكر فى ذلك . ولكننا ، لكى نشرح الكائن يجب أن نقله ، وأنت لا تستطيع أن تحلل الشيء دون أن تمسك به فى نفس الوقت . وقد كان مانيت نفسه من الانسانية فى عواطفه ، حتى أنه لم يكن على استعداد أبدا لأن يضحى بانسانية موضوعاته فى سبيل واقعية سطحية ، وكان أقل استعدادا لأن يضحى بها فى سبيل حكم علمى لا يقبل الشك ، ولا تتضح هذه البصيرة بهذا الشكل لدى بعض من أتباعه . وظهرت أقصى تطورات هذا الاتجاه فى النزعة التنقيطية Pointillism عند جورج بييرسورا وبول سينيكا . لقد درس هذان المصوران مشكلة الضوء واللون بأسلوب علمى كامل . واقتصرا - فى لوحتى اللونين - على ألوان الطيف الأولية ، وخلقوا تأثير الضوء والظل ، علاوة على اللونين الثانويين ، عن طريق نثر نقاط دقيقة من الألوان الأولية . وكان مانيت قد أظهر ما يمكن أن يعمل الفنان باستخدامه اللون النقي ، ولكن سورا ، هو وزميله الانطباعى المتأخر ، هو الذى حدد لنا اللون تحديدا فعليا ، كى يجعلنا نتبين معناه الكامل ومغزاه وكان أن نشرنا ، تبعا لهذا ، ظلما جهما يمتد إلى الوراء ، فوق فن التصوير فى قرون ثلاثة . لقد انطلقا فى حماستهما الى مدى بعيد غاية فى البعد ، لقد كانا منغمسين فى مشكلتهما العلمية حتى لقد نسيا أن الفن هو بعد كل شيء مشكلة فنية - وأعنى بهذا أنه مهما كانت القوانين التى قد يستخدمها الفنان من أجل نقل انطباعاته الفردية من الداخل الى الخارج (بهدف التعبير الموضوعى عن حساسيته الخاصة) ، فإن عليه مع ذلك أن يبلغ نتيجة نهائية واحدة وذات اتجاه مباشر . عليه ألا يتوقع من المقرج أن يحكم على الصورة الكاملة ، بأدلا نفس القدر من المجهود ، أو نوع قريب منه ،

الذى بذل في انجاز تلك الصورة . ليس عليه فقط أن يزيح كل « السقالات » ، بل يجب أن يكون البناء مثل تلك الوحدة الذاتية التلقائية ، حتى يبدو كما لو أم توضع عليه سقالات أبدا . إن كثيرا من الصور التالية للانطباعيين لتشبه أنواعا معينة من أعمال المخمرات أو القطع الصينية الملبسة بالعاج التى لا نستطيع أن ننظر إليها دون أن نحس بالشفقة ، لأننا لا نستطيع أن نتجنب التفكير في قوة حاسة أبصار صانع المخمرات ، أو صبر نحات العاج غير الانساني .

يتحدث بول فاليرى ، في واحدة من أقواله الماثورة عن الطبيعة غير الحاسمة للتصوير ، ويقول أن المسألة كانت ستصبح أكثر سهولة بكثير لو أنه كان يهدف الى خلق الايهام بالمشهد المرئى ، أو إلى امتاع العين والعقل بنوع من التوزيع الموسيقى للالوان والأشكال . ولكن العملية من الناحية الفعلية من الناحية الفعلية - أكثر تعقيدا بكثير . انك ستكتشف في أى صورة عظيمة بناء كاملا من القيم ، بعضها علمى وبعضها شكلى ، وبعضها روحى . « إن الفنان يحشد ، ويجمع ويركب » ، « بوسيلة مادية » عددا من الرغبات والنوايا والشروط التى تلقاها من كل أركان عقله وكيانه . انه يفكر الآن في « موديله » ، ثم في ألوانه وزيوته ودرجات اللون ثم في جسد الموديل نفسه ، ثم في النسيج الذى يتلقى ألوانه . ولكن كل تلك الاهتمامات المستقلة تتوحد بالضرورة في عملية التصوير ، وتتنامى كل تلك اللحظات المتميزة - التى تنشئت وتتتابع ، وتستعاد . وتؤجل وترجأ ، وتفقد مرة أخرى لكى تتحول إلى صورة كاملة بين يدي ذلك الفنان .

ليس هناك ما هو أكثر ثباتا وأكثر نجاحا في اقتفاء أثر كل ما هو زائل فان ، من التصوير الانطباعى وما جاء من بعده ، انه التعبير الكامل عن « الغنائية » ، أو عن تعقيد الطبيعة ، ذلك الجمال الذى يأتى ويروح مع تموجات الضوء واهتزازاته . انه نوع صغير من الشعر ، ولكنه حلو حلاوة لا تجعلنا نتخيل العالم بدونه . لسوف يظل الرواد من أمثال سورا ومينياك في قائمة الشرف ، أما الآخرون ، مثل مانيت ، ومونيه وكامى بيسارو وبيير بونار (ونحن نذكر بعض الأسماء المشهورة فحسب) ، فانهم سيزدادون وضوحا وتقبلا عند الناس مع مرور السنين . إلا أنه من الواضح بالفعل أنهم لم

يتجاوزوا الغنائية ، ولم يتجاوزوا الجمال السطحي ، لكى يبلغوا « عادية » ،
الاسلوب العظيم .

٧٢ - ولكن هناك رينوار . ويكاد رينوار ان يكون عاديا . اذ لم يوجد فنان
في الاعوام المائة الاخيرة كان متحررا من التأملات الواعية حول نشاطه مثلما
كان رينوار . بل انه قد كره كلمة « فنان » ، وفضل ان يطلق عليها مصور .
وتعكس اقواله المتميزة تواضعه وافتقاره إلى التظاهر في كل ما يتعلق بمهنته .
وكان من الممكن ان يقول : « لقد قضيت حياتى وأنا امتع نفسى بوضع الالوان
على اللوحات » او ان يقول : « اظن انه من المحتمل الا اكون قد فعلت شيئا
بالغ الرداءة لاننى عملت بجهد كبير » .

ولد اوجيست رينوار في ليموج بفرنسا في سنة ١٨٤١ . ومات في كان سنة
١٩١٩ . وكان ابنا لأبوين فقيرين ، ويكاد ان يكون هو الذى علم نفسه .
فعندما بلغ الثانية عشرة أصبح مصورا على البورسلين ، واعتقد ان بعضا من
خصائص الاسلوب التى تعلمها في البداية قد بقيت في خلال تطوره كله . وكان
هذا الاسلوب شخسيا بشكل كامل ، اذ لا يوجد فنان آخر يمكن ان نعرفه بغير
توقيعه . ومع هذا فقد كان أكثر الفنانين العظام في عصره تقليدية . وربما علمه
المران المبكر على حرفة من الحرف قيمة التطبيق العملى والحذر والرقه . وتبدأ
كل الفنون بالرغبة الاختيارية في تكريس ملكات الانسان من أجل واجب ملح
شديد الاحاح . وقد نتج من حرفة رسم البورسلين هذه بعض التأثير على
لوحة ألوانه الخاصة ، لأن الألوان اذا ما وضعت على البياض الأشهب المعتم
لمادة البورسلين ، انتجت نوعا حادا من الاحساس المرفه ، ذلك الاحساس
الذى نجح رينوار في خلقه على نسيج الرسم . وربما كان من الممكن أيضا ان
نقول ان امتزاج تصوير البورسلين (وتصوير مراوح النساء ، الذى درب
رينوار نفسه عليه أيضا) مع مناظر الرعاة الخلاوية Bergerie التى
ابتكرها بوتشر وواتو قد وجه مشاعر رينوار تجاه المنجزات المتميزة التى حققها
التصوير الفرنسى في القرن الثامن عشر اذ يعد رينوار الممثل الاخير للتيار
التقليدى الذى يجرى من روبنز إلى واتو .

ورغم هذا فإن رينوار يعد أيضا أحد غزاتنا . انه يقف إلى جانب سيزان
ومانيت والمصورين التاليين للانطباعية ، ولا يقف مع بوفى دى شافان ، ولا من
تبعوا رافائيل ، ولا مع الاكاديمية الملكية . وربما كان رينوار - من الناحية

التجارية فحسب ، أكثر فناني القرن التاسع عشر حظا من التقدير . فقد عرف سنة ١٨٧٨ أن بعض صوره قد بيعت لقاء أربعين أو خمسين فرنكا ، وفي سنة ١٩٢٨ ، ذهبت إحدى هذه الصور إلى أمريكا لقاء مبلغ مدهش من المال وصل إلى ١٢٥,٠٠٠ دولار . ولكن يجب ألا نخدعنا هذه الأرقام ، فهي لا تتمتع بأى علاقة مع القيم الجمالية . ومن المؤكد أنه لا شك في أن بعض الجوانب العارض في فن رينوار - كحقيقة أن معظم شخصه كانوا من النساء و « جمال » ألوانه ورقتها وبساطة موضوعاته - إنما تشهد له بالتفوق أكثر من تلك الجوانب المتعلقة بالشكل والاحساس التي تكون القوة الحقيقية لفنه .

الا أنه سيكون من الخطأ في حالة رينوار أن نؤكد على العنصر الشكلي . فلا شك في أن بعض صوره ، ومن بينها « المظلات » الموجودة في متحف تيت ، تتمتع بنوع رائع من التكوين ، الا أن هناك صورا أخرى له ، لا تتمتع بأى تكوين على الإطلاق . أنه لم يكن أحد المصورين « الهندسيين » والذين تحدث عنهم مستر ويلنسكى ، فإن المرء ليدرك السطح دون البناء أدراكا عاما في صوره . فقد تمتع رينوار بحساسية غير عادية لسطح الأشياء ، وبوجه خاص سطح اللحم الرقيق وتيجان الأزهار ، وتكوينات أجسام النساء والأطفال الشبيهة بالأزهار - ويكاد رينوار ألا يكون قد رسم شيئا غير هذا أبدا . وقد قيل إنه كان من الممكن أن ينصرف عن صورة لامرأة عارية لم يفرغ من نصفها لكى يصور بعض الورود ، وكثيرا من الورود ، حتى عرف - عن طريق ذلك المران - كيف يبدى ذلك البريق الثابت على جلد الموديل .

وقد عاش رينوار حياة هادئة منعزلة . وكان قانعا بحديقته وصحبة عائلته . ومع هذا فمن النادر أن نرى مصورا آخر من القرن الماضى استطاع أن يعكس حياة عصره وروحه بمثل هذا الاخلاص . وحينما يقلب الطالب الشغوف في المستقبل ناظريه بين لوحات ذلك العصر لكى يتعلم شيئا عن الجوانب المرئية للحياة فيه ، فمن النادر أن يعثر على شيء ذى مغزى في سيزان أو جوجان أو فان جوخ ، وسيعثر على عدد كبير من المصابيح الجانبية المضئية في مونييه وديجا وتولوز لوتريك ، ولكنه لن يجد الا عند رينوار لون الحياة اليومية ومرحها وخصائصها . وبهذا المعنى ، يعد رينوار أكبر من مثل عصره من بين مصوري ذلك العصر .

٧٣ - ومع ذلك ، فإن رينوار لا يعد ممثلا لعصره ، بالمعنى الحقيقى

للكلمة ، مثلما كان سيزان . فقد خرج الجيل الذى انتمى اليه من طفولته في يوم من الايام ، لكى يسع ضجيج المعركة الهائلة الدائرة ، وحينما تساطنا عن السبب في كل ذلك ، كان الجواب الذى سمعناه : « أنه ذلك الرجل سيزان » . وقد ظهر لنا ، أن هذا المصور نفسه ، قد مات منذ أربع سنوات ، الا أن مجموعة تمثل أعماله كانت قد عرضت للمرة الأولى في معرض متحف جرافتون للوحات التالية للانطباعية . واستفزت افكار معظم الناس الجمالية ، ورغم أن الغزاة قد سجلوا بعض التقدم ، الا أن الصراع كان لا يزال جاريا حينما قامت حرب أخرى أكثر جدية ، لكى تجذب انتباهنا . أما شعورى أنا الخاص . فقد دلتنى على أن أولئك الذين كانوا من بيننا اصغر من أن ينحازوا إلى أحد الجوانب في الحرب التى كانت دائرة سنة ١٩١٠ ، عادوا في سنة ١٩١٩ ، لكى يكتشفوا أن سيزان قد أصبح من بين الاعلام المعترف بهم ، وبدا لنا أنه قد وضع في مكانه الطبيعى . وربما كان من الممكن في ذلك الحين أن تلقى نظرة بعيدة المدى ، وبدا أن سيزان كان مجرد النتاج المنطقى لتقليد تأسس تاريخيا بالفعل على أيدي كونستابل وديلاكروا . لقد نشر كتاب امبرواز فولارد تحت عنوان « بول سيزان » في سنة ١٩١٩ ، وكان أن خلق لنا هذا الكتاب ، شخصية أسطورة قريبة جدا من شخصية جونسون التى رسمها بوزيل (١٠) حقا ، لقد واجه مسيو فوللارد شيئا من النقد : فقد اتهم بأنه صنع من سيزان شيئا أشبه بالقروى الأبله . وينصب النقد على الزعم القائل بأنه لا يمكن أن يكون القروى الأبله فنانا . ورغم هذا فإن عبارة « القروى الأبله » ، لاكثر عمقا بكثير من أن توصف به الصورة التى رسمها المسيو فوللارد لسيزان . أما ما تقدمه لنا تلك الصورة حقا فهو شخصية رجل قروى فقط . لا يعنى طريقته الريفية ، وهو لذلك لا يخجل منها ، رجل يحتقر الذكاء والمهارة ، ولكنه استاذ من اساتذة الفكاهة التى خلقها رايبيل ، ومن الواضح أنه صبيانى في كل ما يتعلق بشئون الحياة . ولكنه يتمتع بذكاء ودراية من نوع رفيع في كل ما يتعلق بفنه . ورغم كل ما يمكن أن يكتشف من تناقضات ، فإن سيزان الذى يبرز من خلال انطباع مسيو فوللارد إنما هو صورة مقنعة لذلك الفنان .

ومن الواضح أنه كان هناك شيء ما ، معقد جدا ، في تلك الطبيعة البسيطة : لقد كان مزيجا غريبا من الكبرياء والتواضع ، من الصراحة وكبت الافكار واخفائها ، وقد يمكننا أن نجد في ذلك الصراع ، تفسيراً لتطوره باعتباره فنانا . من الممكن أن نفهمه تماما ، حينما كان شابا مزهوا متلهفا على أن يعبر

عن شيء أشبه بالتدفق الباروكي المتوهج ، ولكن الناس يقولون انه من الصعب أن تكون باروكيا بعد أن فات أوان ذلك . حقا لقد قطعها ديلاكروا ، وحققها بصورة رائعة ، الا أن ديلاكروا كان يتمتع بتمكنه الملهم من الوسائل التي يستخدمها ذلك التمكن الذي لم يكن سيزان يملكه . لقد كان ديلاكروا ، هو من وصف نفسه قائلا انه كان دائما ما يقوم بالتصوير : « مسحورا كما تسحر الأفعى بين يدي ساحر الثعابين » . وقد كان سيزان مسحورا بما يلمسه في رؤيته من الشعر أو الغنائية ، ولكنه لم يسحر في البداية بلمسة فرشاته على اللوحة . ولوحاته المبكرة ، التي أعيد نشر بعضها في الدراسة التي كتبها روجر فراي عن ذلك الفنان : « سيزان : دراسة لتطوره » هامة بالنسبة لحياته العملية التالية ، ولكنني أعجب لتلك الإرادة الهائلة القوة التي كانت تدفع ذلك الشاب الغريب . حتى لو لم نكن قد سمعنا عن تلك الصور أبدا .

اكتشف سيزان أن أكثر الأشياء صعوبة في العالم هو أن يعطى تعبيراً مباشراً عن التصورات المرئية . فالعقل إذ لا يحد من جموح تصورات النموذج موضوعي لا يفعل إلا أن يهيم مطلقاً فوق مساحة منبسطة من النسيج . قد يتمكن من أن يحقق قوة معينة وقدرًا معينًا من الحيوية ، ولكنه لن يفتقر إلى التماثل مع الحقيقة الذي لا يهيم كثيرا ، ولكنه سيفتقر أيضا إلى ذلك التلاحم أو التشابك بين الشكل واللون الذي يؤدي إلى التناغم المشترك الذي يعد شيئا جوهريا في الفن العظيم . لقد تبين سيزان أنه لكي يحقق الفنان مثل هذا التناغم فإن عليه أن يعتمد ، لا على رؤيته البصرية ، وإنما على أحاسيسه . وكان أن أصبح تبين الأحاسيس ، شعارا لسيزان . وتسامت المسألة إلى أن أصبحت نوعا من الهداية المفروضة بشكل ذاتي : أي نوع من التجدد الروحي . لقد كان على رؤية الرومانسي الديناميكية أن تتحول إلى رؤية الكلاسيكي الاستاتيكية .

قال سيزان في يوم من الأيام : « استمع إلى يا مسيو فوللارد ، أن التصوير هو ما يكاد يعنيه بالنسبة لنا . اعتقد أنني أصبح صفاء في مواجهة الطبيعة . ومن سوء الحظ ، بالنسبة لي ، أن التحقق من مشاعري عمل مؤلم دائما . أنني لا أستطيع إدراك الضخامة التي تتطور بها مشاعري ، أنني لا أستطيع الحصول على تلك الثروة الرائعة من الألوان التي تملأ الطبيعة بالحياة . ومع ذلك فأنني لأشعر بالحسرة لتقدمي في العمر كلما فكرت في أحاسيسي اللونية .

فانه لمن المحزن الا اكون قادرا على تسجيل نماذج كثيرة من احساسى وافكارى . انظر إلى تلك السحابة - لكم اتمنى ان اكون قادراً على تصويرها . ولو كان مونييه حيا ، لاستطاع ان يفعل هذا ، فقد كان يتمتع بالقدرات الكافية لذلك ، . اعتقد ان سيزان كله يكمن في تلك العبارات : تواضعه (انه لم يكن يبدو متكبرا مزهوا الا في مواجهة الناس لا في مواجهة الطبيعة) وصبره الهائل (فقد كان بإمكانه ان يعدد مئات من زوايا صور الوجوه) وذلك التأكيد التجريبي على اسمى وظائف الفنان *Je crois que deviens plus lucid devant la nature .* اعتقدُ أنني أصبح أكثر صفاء في مواجهة الطبيعة ، . وفي مناسبة أخرى ، في اثناء محادثة بينه وبين المستمر جواكيم كاسكيت قال سيزان : « كل ما نراه يتشتت ويختفى . والطبيعة دائما هي ما هي عليه ، ولكن لاشئ يتبقى منها ، لاشئ مما نراه . ولابد لفننا من ان يمنح فيسساعدنا هذا على الاحساس بالطبيعة كشيء أبدي » . ان هذا الاعتقاد بأن وراء المظاهر المرئية تكمن الحقيقة الباقية ، وان وظيفة الفنان هي ان يكتشف تلك الحقيقة - انما يمثل مفهوما ميتافيزيقيا عن التصوير ، ولكنه المفهوم الذى يقيم علاقة فيما بين فن المصور وبين كل ما هو أكثر عظمة في الشعر والفلسفة .

٧٤ - كان سيزان صلبا منذ البداية ، وكلما ازدادنا بعدا عن القرن التاسع عشر ، كلما بدا لنا ان صورة فنسنت فان جوج إنما تفصل نفسها عما ذاع عن هذا العصر من خصائص غالبية ، ثم نقف في امان إلى جانب سيزان . ولا يرجع هذا الرأي إلى أى تقدم استثنائى في تقييم صورهِ ولوحاته ، وإنما يرجع إلى معرفة أكثر صدقا لشخصيته . وتعد المحللات الثلاثة من رسائله إلى أخيه* كشافا مدهشا للعظمة التراجيدية لحياة هذا المصور المتواضعة . ومن الصعب ان نتوقع من الجمهور ان يقرأ القصة بكاملها ، بما تحفل به من تفصيلات قد لا تثير الا اهتمام من يمتحن نفس المهنة ، ولكننا من الممكن ان نصنع من بعض مختاراتها كتابا من أكثر الكتب تأثيرا وأكثرها قربا إلى مشاعر الناس في الأدب الحديث . إذ نرى في مثل هذا الكتاب التقدم الحقيقى لفنان مصور ، ولكننا لا نلمح ظلا « لمدينة الهية » في نهاية طريق ذلك التقدم ، ثم لا نرى الا الفوضى واليأس القائم - الجنون والموت الشبيه بالانتحار لعبقرية من

(*) نشرها اخوان كونستابل في لندن سنة ١٩٢٧ - ٢٩

عبقريات عصرنا ، فى عالم بارد لا يستطيع فهمها ولا تقديرها . اننا لا نرى فى هذه الحياة الا سجلا كثيفا لا امل فيه ، ولكننا نلمس ما يبرز من المجد الذى يكلل صراعا روحيا عظيما ، من الانتصار الذى حققه صبر لا حد له ، والجمال الذى خلقه عمل خالد .

لقد قيل فى مجال الحط من قيمة فان جوخ انه قد ظل طيلة حياته مجرد خطاط أو رسام ، مشروعات لصور لم تكتمل - وانه كان يصور لوحاته كما يرسم الآخرون تخطيطاتهم ، وأن افكاره لم تكن سوى افكارا اولية غير قادرة على التجسيد . ولا يعبر هذا القول ، فى اعتقادى ، الا عن النظر إلى الفن من زاوية تكنيكية متطرفة فحسب .. تماما كما لو قلنا أن شيكسبير قد ظل طيلة حياته مجرد كاتب درامى يستخدم الشعر المرسل وأنه لم يبلغ أبدا تلك الروعة الملحمية التى نراها فى « اوسيان » مثلا (١١) . ورغم أن وسيلة التعبير التى قد يقع عليها اختيار الفنان من الممكن أن تؤدى إلى بعض الاختلافات عن « المستوى المعتاد » لذلك التعبير ، فإن تلك الوسيلة لن تغير شيئا من قيمة تعبير الفنان، وقيمة ما عبر عنه ، ففى استطاعة العبقري أن يصنع « بعضا المقشة » ، أكثر مما يستطيعه هاوسىء التوجيه مزود بكل ما يمكن أن يحتويه استوديو حسن الاعداد . يمكننا أن نرى - وأن ندرس - ذلك العنصر الذى نسميه العبقريه أحيانا ، ونسميه الشخصية فى أحيان أخرى ، والذى يهرم دائما فى النهاية أى ادعاء ، للدقة او للتماثل مع الحقيقة ، قد يرغمه النقد ، أقول أنه من الممكن لنا أن نرى ذلك العنصر وأن ندرسه فى حالة فان جوخ . مثلما يمكن أن ندرسه فى حالات عديدة أخرى ولكننا بدراستنا له فأننا لا نفسره .

لقد بدأ فان جوخ حياته العملية بصورة عادية تماما - بوصفه رجل أعمال ، وقد تمرن على العمل لدى مجموعة من تجار اللوحات . بل لقد كان على استعداد لأن يشتري « توب هات ! » ولكنه وقع فى حب ابنة صاحبة البيت الذى يسكن فيه ، دون أن يكسب هو بدوره حبها ، وتغيرت شخصيته منذ ذلك الوقت . لقد أصبح نحيفا خائرا الهمة ، ثم بدأ فى الرسم . وتحول عن الرسم إلى القراءة ، وبخاصة فى الكتاب المقدس . وهكذا حقق نوعا من الاعلاء وعندما بلغ الثانية والعشرين ، وضع نصب عينيه ذلك المثل الأعلى الذى حدده رينان :

« على المرء أن يتخلى عن كل الاهداف الانانية إن أراد أن يسلك سلوكا طيبيا فى هذا العالم .. أن الانسان لم يأت إلى هذه الأرض لى يكون سعيدا

فحسب ، بل انه لم يأت اليها الا لكي يكون - ببساطة - امينا ، لقد أتى لكي يحقق اشياء عظيمة من أجل الانسانية ، لكي يحقق النبل ولكي يتخطى الابتذال الذى يترغ فيه وجود معظم افراده .

وليس من الممكن أن نفهم حياة فان جوخ ولوحاته الا إذا تبينا أن تلك الرؤية قد صاحبتة إلى النهاية « أن يكون - ببساطة - امينا » أن تلك الكلمات انما تصف نشاطه كله ولكن كم كان ذلك صعبا ! هناك خطاب كتبه إلى أخيه في سنة ١٨٨٠ يصف فيه المجرى اليأس الذى تتساق فيه روحه :

« عليك الا تعتقد بأننى انكر الأشياء ، بل أنك لتجدنى مخلصا في عدم ايمانى . ورغم أننى قد تغيرت ، الا أننى مازالت كما أنا ، كما اننى لا أربغ الا في شيء واحد ، كيف يمكننى أن أكون ذا نفع في هذا العالم ، والا يمكننى أن أخدم هدفا معينا وأن أكون ذا فائدة من أى نوع ، وكيف يمكننى أن أتعلم أكثر وأن أدرس موضوعات معينة دراسة أكثر عمقا ؟ اترى ، هذا هو ما يشغلنى على الدوام ، ثم اشعر بأننى سجين الفقر مستبعد من المساهمة في أعمال معينة كما أن أشياء ضرورية معينة ليست في متناول يدي . وهذا واحد من الاسباب التى لا تدعونى إلى أن أحيا بدون كآبة ، وحينئذ يشعر المرء بالفراغ حيث كان من الواجب أن توجد الصداقة والمشاعر الجادة والقوية ، ويشعر المرء بخور مفزع يأكل طاقته المعنوية ، ويبدو القدر كما لو كان قد وضع حاجزا أمام غرائز الوجدان ، ويرتفع فيضان من الاشمئزاز لى يغمرنى . ثم أصبح متعجبا « أما أطول ذلك يا الهى ! » .

واكتشف فان جوخ أن رغبته في أن يكون امينا ببساطة تتعارض تعارضا كاملا مع الحياة المريحة الناعمة . وكان كل ما يطلبه مجرد سقف فوق رأسه وسرير والاحتياجات ذات الضرورة المطلقة . وقال « يجب أن نعيش مثل الرهبان الناسكين ، إلى جانب العمل لاشباع أسمى رغباتنا ، مع التضحية براحتنا » . الا أن الفشل ، كان هو كل ما قابله ، وانحدرت حياته حتى أصبحت جوعا واحدا متكررا إلى المال - المال الكافى لشراء الألوان أولا ، ثم الخبز بعد ذلك . والنهاية البائسة لحياته معروفة جيدا ، ولكنه مات وهو يحاول أن يكون امينا ببساطة .

ويعطى ذلك الانشغال بهدف الحياة لأعمال فان جوخ طابعا مختلفا تماما

عن أعمال معاصريه العظام - مانيت وسيزان وجوجان وريينوار . أما أقرانه الحقيقيون فهما رمبراندت وميليه ، اللذين كأن يعجب بكليهما اعجابا عظيما . وقد كان مدفوعا بصورة طبيعية إلى أن يحيا حياة العاملين من الناس . وقد اعترف قائلا : « يمكننى أن اتكفل بنفسى جيدا دون حاجة إلى الله ، فى كل من حياتى وتصويرى ولكننى لا أستطيع أن أعيش ، وأنا مريض بهذا الشكل ، بدون شىء معين ، أكثر عظمة منى ، هو حياتى - القدرة على الخلق .. وأننى لأريد أن أقول فى الصورة شيئا باعثا على الراحة ، كما هى الموسيقى ، أريد أن أصور الرجال والنساء وهم يحملون بعضا من ذلك الشىء الأبدى الذى ترمز اليه هالة الشمس عادة ، والذى نسعى إلى تصويره عن طريق الاشعاع الحقيقى لالواننا والتموجات الظاهرة فيها » . ولو أن ذلك الاعتراف قد انتهى عند التعبير : « الذى ترمز اليه الشمس عادة » ، لكان قد أصبح مجرد كلام عاطفى ، ولكن الانسان لا يستطيع أن يكون عاطفيا و « آمينا ببساطة » فى نفس الوقت ، ولكى يكون « آمينا ببساطة » تحقق فإن جوخ أنه من الجوهرى أن يكتشف وسيلة للتعبير عن الذات ، وكلما زاد أخلاصه وصدقته فى البحث عن تلك الوسيلة كلما وصل إلى قوة الشكل ونقاء اللون وإلى الارتباط المتجدد بالحقيقة - أى إلى كل تلك المميزات التى تصنع غرابة فنه وحيويته .

٧٥ - أن مصير جوجان ليس مؤكدا تماما ، أنه لم يكن آمينا مع نفسه بقدر أمانة فان جوخ . كما تبدو « يوميات » جوجان ، بعد « رسائل » ، فان جوخ ، فى صورة مشاكسة نكدة بحيث لا تحتمل ، فقد كان جوجان مشربا بالغرور واعجابه بذاته . ولا بد أن نتذكر أن جوجان كان فنانا علم نفسه بنفسه . وقدولد فى باريس سنة ١٨٤٨ ، وقضى بعض طفولته فى ليما* . وهكذا فان الشمس الاستوائية قد عمدته . وقد ارتحل كثيرا قبل أن يبلغ العشرين ، ولكنه فى الثالثة والعشرين من عمره أصبح سمسارا لعمليات تحويل النقد ، كما أصبح أيضا ، مصورا هاويا متحمسا ، وأصبح على علاقة ببيسارو . ولا تتمتع لوحاته المائئة الأولى بأى روح متميزة خاصة ، وإن كانت حساسة وتعبر بالفعل عن الاهتمام بالقيم اللونية الخالصة ، ولكنها تماثل ما يجب أن نتوقعه من أى انسان ذكى مثقف حينما يعيث بالالوان ، حينما يكون على دراية بما كان يفعله الانطباعيون . الا أن شغفه بالفن كله قد تعدى الحدود الطبيعية . ففى عام ١٨٨١ تخلى عن وظيفته ، وذهب فى عام ١٨٨٢ مع ببيسارو

(١) ليما - احدى مقاطعات « بيرو » فى امريكا الجنوبية . (المترجم) .

لكى يمارس التصوير فى نورماندى وبريتانى ، تاركا لزوجته مهمة رعاية أسرته . وكان بيسارو قد ذهب فى طفولته إلى جزر الأنتيل ، وهكذا كان با-كانه أن يتبادل مع جوجان ذكريات الأراضى الحارة عن اللون وضوء الشمس . وتزايد ذلك الشغف عند جوجان بكل ما هو بدائى ، مما كان من المقدر أن يرسم حياته كلها . وقد بحث عنه فى البداية فى برينا البعيدة ، ولأمرة الأولى اتصل بفان جوج هناك . وفى سنة ١٨٨٧ رحل فجأة إلى جزر المارتينيك . وزار جزر الأنتيل التى حكى له بيسارو عنها . وعاد فى السنة التالية إلى فرنسا ، وكان أن بدأت تلك الصداقة التراجيدية بينه وبين فان جوج فى أرليه ، التى انتهت بانتحار فان جوج . وعاد جوجان إلى بريتانى . ولكنه زار تاهيتى فى سنة ١٨٩١ ، ورغم أنه قد عاد إلى فرنسا لمدة عام أو عامين ، إلا أنه لم يعد يشعر بالسعادة فى جو أوروبا المتحضر أكثر من اللازم . وعاد إلى البحار الجنوبية فى سنة ١٨٩١ ، وظل هناك حتى مات فى جزر الماركيز سنة ١٩٠٣ .

ومن الصعب أن نقطع بشئ عن جوجان . كما أن أحدا لا يشك فى عمق مشاعره ، فقد كان ذا حساسية حادة ، وبخاصة أزاء اللون . وقد كان يعرف أيضا ما الذى أراد أن يحققه بتصويره ، وكانت أرائه قوية . كما أن موهبته لم تكن سهلة المآخذ أبدا . وهو يعترف فى « يومياته » قائلا : « أننى احتاج - حيثما أذهب - إلى فترة حضانة معينة ، حتى أتعلم فى كل مرة معنى الأشجار والنباتات - من كل نوع ، وباختصار ، تلك التى لا ترغب أبدا فى الاستسلام لفهم الناس .. » ولكن هذا الموقف هو الموقف الصحيح للمصور أزاء الطبيعة ، رغم أنه قد يكون من الشاذ قليلا أن نعثر على مثل هذا التواضع فى جوجان . أنه لم يكن متواضعا كما قد توحى إلينا حياته ، وكما قد يكتشفه أى قارئ ليومياته . إلا أن هناك تمايزا كما يشير جوجان نفسه ، بين التواضع وكبرياء التواضع أن نصفه بالرومانسية . فمن الناحية السطحية ، يبدو كما لو كان هذا الحب لكل ما هو بدائى ، وهذه الرغبة فى التحول إلى الوحشية ، والهروب من الحضارة والمجتمع ، أقول أنها تبدو - سطحية - كما لو كانت شكلا متطرفا من الرومانسية . ولكننا نحس باليوميات خشنة ساخرة ، بل وواقعية بمعنى من المعانى ، لقد هرب جوجان إلى البحار الجنوبية لأسباب حسية لا لأسباب مثالية . لقد كان نهما إلى الألوان وإلى الخصوبة وإلى البهجة الطبيعية . وقد شعر بأنه يستطيع أن يخلق من مثل تلك المواد فنا أكثر صلابة بل وأكثر كلاسيكية مما تقدمه أعمال الانطباعيين الذاهلة الشاحبة .

ومن المعترف به بشكل عام أن جوجان قد فشل في خلق اسلوب كلاسيكى .
ومن المعتاد أن يتضمن السبب الذى يقدم لفشله كلمة « زخرفى » . فحينما
نبدأ - ذات مرة - في وصف عمل فنان ما بأنه زخرفى ، فانتا نجد حقا اسبابا
وجيهة لذلك . وقد كان جوجان نفسه يترنم بحكمة شعرية ، ومن المناسب أن
نقتبسها :

الفن لأجل الفن ، لم لا ؟

الفن لأجل الحياة ، لم لا ؟

الفن لأجل المتعة ، لم لا ؟

ما الذى يهم ، طالما أنه سيظل فنا ؟

وهكذا يمكننا أن نقول ، الفن لأجل الزخرفة - ما الذى يهم طالما أنه فن
وسیظل فنا ؟ أن وصف لوحة ما بأنها زخرفية انما يدل على أنها تقتصر إلى قيمة
معينة تلك التى سيكون علينا بالآحرى أن ندعوها قيمة انسانية (طالما أن
القيم الالهية ليست محل بحثنا) . وحينما نقارن جوجان بفان جوخ ،
فسيصدمنا على الفور هذا الاختلاف : الهولندى ملء بالحب لمواطنيه ، وهو
يسعى دائما إلى أن يجسد هذا الحب في فنه ، تماما مثلما فعل فنانون عظام من
امثال رمبرانت وشيكسبير . وربما قيل أن هذا انما كان طموحا ادبيا غير
واضح امام رؤية المصور : ما الذى يهم طالما أنه سيظل فنا ؟ ولكن الفن ليس
تجريدا ، أنه نشاط انساني ، ولكنه لا يتحقق الا من خلال استخدامه لوسيلة
معينة ، هى شخصية الفنان . وسوف تصبح مميزات تلك الشخصية مميزات
الفن وخصائصه بصيغتها ، وستعتمد قيمة الفن حينئذ على عمق الاحساس
الانسانى . وقد امتلك فان جوخ قدرا وفيرا من هذه الصلابة الناتجة من عمق
مشاعره ، ولكن جوجان ظل يفتقد اليها بوضوح ، ومن خلال كل ما يتراءى في
عمله من جمال .

٧٦ - يأتى هنرى روسو باعتباره أكثر الشخصيات اهمية في تاريخ الفن
الحديث ، بعد سيزان وفان جوخ وجوجان . وقد ولد في لافال (ماين) سنة
١٨٨٤ ابنا لأحد تجار الحديد الخردة . وعندما بلغ الخامسة عشرة من عمره ،
جند في الجيش وخدم فيه طيلة خمس سنوات كجندى من جنود المشاة في
الحملة المكسيكية ١٨٦٢ - ١٨٦٧ . وفي حرب سنة ١٨٧٠ رقى إلى رتبة

« جاويش » ، وحينما وقعت اتفاقية الصلح ، منح وظيفة ضابط احتياط في حامية باريس . وكان في الحادية والأربعين من عمره حينما بدأ في التصوير ، ولكن هذا لا يعنى أن الرغبة في التصوير كانت دافعا ظهر لديه في وقت متأخر ، بل أنه قد عنى بهذه الرغبة في نفسه منذ بواكير حياته ، ولكنه انتظر حتى وجد القدرة على أن يكرس نفسه كلية لفنه . ثم عاش بعد ذلك بقية حياته في فقر مدقع ، وفي انغماس كامل في عملية خلقه الفنى .

ولكن لم يكن تعسا ، إذ سرعان ما وجد جماعة من المعجبين المثقفين من حوله . فقد عرفه الفريد جارى ، الشاعر الذى كتب قصيدة « أويوملكا » ، كما عرفه جيوم أبوللينير ، وهو شاعر أعظم ، وكان من أصدقائه الأوائل المخلصين . وقد كان روسو شخصية جذابة بغض النظر عن عمله . فقد عاش حياة رجل عادى من الطبقة العاملة ، وما أشد خلو هذه الحياة من الأحداث حتى لقد كان على كتاب تاريخ حياته أن يعتمدوا على الأقاصيص والحكايات يملأون بها صفحاتهم . ولا يصور هذا الا ضيق أفق حياة الرجل الكامل . وأنا أقول « الكامل » عامدا ، ولست واثقا من أنها لا يجب أن تكون « مستكملا » . لأنه ليس هناك من شك في أن روسو قد أصبح مدركا لطبيعة عمله ، وأنه قد غرسها في نفسه بمثابة وصبر . وكان من الممكن لمثل هذا العمل أن يؤدي إلى التصنع والافتعال في حالة أقل أصالة ، ولكن روسو كان يتمتع بحساسية حية دافقة . وقد اختزن عقله - في المكسيك قدرا كبيرا من الصور الغريبة للطيور والوحوش والأزهار ، وحينما بدأ في التصوير ، بعد عشرين عاما ، فإنه قد صور مناظر الغابات الاستوائية هذه من الذاكرة مباشرة . وكانت تلك العناصر قد نظمت في ذاكرته بصورة زخرفية جسورة ، كما لو كان عقله اللاواعى يعمل طيلة الوقت ، ينظم ويختار كل ذى دلالة من بين انطباعاته المخترنة . وقد اتبع هو في كل لوحاته ، المنهج الذى كونه التجربة والغريزة بوصفه المنهج الصحيح . وقد قال أن الطبيعة كانت استاذة الوحيد ، وكان هذا صحيحا بمعنى أنه لم يتلمذ على أيدي أساتذة أكاديميين ، ولكنه لم يأخذ مادته الخام الا من هذا المصدر ، كما أن تصميماته لم تكن الا منحة خياله وحده . وهناك شئ طفولى يكمن في جوهر لوحاته ، كما أننا نرى شيئا متحققا في هذه اللوحات بعيدا عن مستوى الطفل . لقد كان بسيطا ، ولكنه كان عميقا أيضا ، ذلك العمق في فهم الحياة الذى لا يتحقق الا بمزج الحساسية بالخبرة ، وليست له صلة بالثقافة أو بالقدرة الذهنية .

٧٧ - يوصف بابلوبيكاسو دائما بأنه أكثر المصورين الاحياء اهمية ، الا انه من الصعب أن نعرف ما تدل عليه هذه الكلمة التقليدية . فهل من الضروري أن يكون المصور الهام مصورا جيدا على الدوام ، أو أن يكون رجلا يعبر عن احساسه بالجمال في أشكال خالدة لأنها تتمتع بقيمة عالمية ؟ أم أن المصور الهام هو مجرد انسان يتجه إلى هيئة من المحلفين منتخبة من بين الفوغاء ، تلك الهيئة التي تضمن في معظم العصور حكما إلى جانب أى هروب ذى طابع غريب وفاضح من الثقافة ؟ ليس من السهل أن نجيب على هذه الاسئلة ، وفي حالة بيكاسو بوجه خاص ، فأننا نرى أن الطبيعة المتغيرة المتقلبة لنشاطه تمنع من تقديم أى اجابة مختصرة . لقد تجنب أن يكون له أسلوب معين بكل ثمن . أن بإمكانه أن يكون انسانيا ولاذعا كما كان تولوز لوتريك . وماهرا ذكيا كما كان انجريه ، وقويا هائلا كما كان ميكلانجلو وعاطفيا كما كان جرويز ، وهو يستطيع أن يكون مجردا كامل التجريد بعيدا عن أى قيمة تتناسب مع رد الفعل الفيزيقي العادى ازاء الشكل . ورغم هذا فإن بيكاسو قد أعلن بنفسه أنه لم يتغير أبدا ، وأننا يجب أن نبحث عن نفس مبادئ التصميم في كل صوره ، وعن نفس القيم ونفس الموضوعية .

لقد ولد بيكاسو في ملقا في اسبانيا سنة ١٨٨١ ، وعلى ذلك فإنه ينتمى إلى جيل أحدث من جيل ماتيس الذى ولد سنة ١٨٦٩ ، وأنا اذكر ماتيس لأن بعض الناس قد ينظرون اليه باعتباره مصورا مازال ذا اهمية كبيرة ، كما أنه لا يمكن أن يؤدى إلى بروز نفس الاحساس بالشك والارتياب الذى يصعب على التعبير . وما زالت سمعة ماتيس في امان من الضياع ، على الرغم من عدم الاعتراف الكامل بأهمية فنه ومغزاه ، الا أن فن ماتيس يحمل في ثناياه احساسا بالتحقق ، أنه تقليد مستقر ، تقليد سيزان ، وقد دفع به إلى مجال أكثر عمقا ، خالقا بذلك تحقيقا أكثر اكتمالا لرؤية المصور . ومع هذا فإن بيكاسو هو بداية تقليد جديد ، كما يكمن نصف خياله في قدرته على اثارة احساسنا بالدهشة .

ورغم أن باريس كانت قد امتصته (فهو قد استقر هناك سنة ١٩٠٣) الا أنها لم تغيره أو تهضمه أبدا . لقد حافظ على تناسقه القومى ، وكانت هذه المحافظة كما قال مستر أوهدى في كتابه « بيكاسو والتقليد الفرنسى » ، ذات طابع المائى أكثر منه فرنسيا . وربما كانت كلمة « المائى » غريبة في

استخدامها هنا ، ولكن مستر أوهدى يرى تشابها خفيا بين العبقريات
الاغريقية والاسبانية والالمانية : اتجاهها المشترك نحو التعبير عن اشتياق
كبير إلى اللانهاى وإلى العلوى السماوى . ونستطيع نحن ان نوافق على ان
اسلوب بيكاسو فى جوانبه السطحية على اى حال : « معتم فى الوانه ، معزق
بصورة جوهريه فى الهامه ، عمودى فى اتجاهه ، رومانسى فى تناغمه ، يجسد فى
مجموعه الروح القوطى او الجرمانى » . انه لمن الصعب ان يوافق بيكاسو
نفسه على مثل هذا التعميم . وهو مثل كل فنان حديث ، فردى بصورة
ضرورية : كما ان عبارة « انا ارسم ما اراه » هى احد اقواله الاثيرة . ولكن
قد يجيبنا مستر أوهدى قائلا : انه لا يوجد اشياء من مثل « الفردى » هذا ،
اننا جميعا نعبر عن التنظيمات المعقدة التى ولدنا فى وسطها باعتبارها وحدات
مستقلة .

وهناك بعض التأملات - حول الفن - التى تعزى إلى بيكاسو نفسه . وقد
قيلت هذه التأملات فى الاصل لمجلة روسية ، ثم ترجمت فيما بعد إلى الفرنسية
ونشرت فى العدد الثانى من مجلة تدعى « الأشكال Formes » وبعض
ملاحظاته موجهة إلى نقاده . ويقول فيها على سبيل المثال : « ليس للفن ماض
ولا مستقبل والفن الذى لا يقوى على تأكيد نفسه فى الحاضر لن يستطيع
اكتشاف ذاته ابدا . والفن المصرى والاغريقى لا يمتان إلى الماضى : انهما
اكثر حياة اليوم مما كانا بالامس . ان التغير ليس تطورا . فاذا ما غير الفنان
وسائل تعبيره ، فإن هذا لا يعنى انه قد غير تفكيره » . ويعود مرة اخرى
فيقول (« ليست التكعيبية مدرسة مختلفة عن المدارس الاخرى فى التصوير .
اذ تحكمها جميعا نفس العناصر ونفس المبادئ » ، وفى تفسير اعمق للتكعيبية
نجد هذه القواعد : « الطبيعة والفن ظاهرتان مختلفتان اختلافا كليا وليست
التكعيبية بذرة ولا جرثومة فن جديد : انها تمثل مرحلة فى تطوير الاشكال
الصورية الاصلية . وتتمتع هذه الاشكال المتحققة بحقها فى وجود
مستقل . » ، « هناك مصورون يحولون الشمس إلى نقطة صفراء ، ولكن هناك
مصورون آخرون يحولون النقطة الصفراء إلى شمس بفضل فنههم وذكائهم » .

وربما لم يكن للنوايا قيمة فى الفن كما يقول بيكاسو . فالعمل الوحيد للمصور
هو ان يمارس التصوير ، وسوف يدهشه العمل الفنى فى النهاية ويفاجئه Je
ne cherche pas, je trouve (اننى لا أبحث وانما اكتشف) ، ولكننا اذ

نتحدث ، لا إلى المصور ، ولا إلى الفنان ، وإنما إلى المتفرج الذى نطلب منه أن يعجب بعملنا ، فإن علينا فى تلك الظروف أن نطلب حمايته من شخصية المصور . وهناك لوحات لبيكاسو ، يعود معظمها إلى « مرحلة الزرقاء » (١٩٠٣ - ١٩٠٥) وهى التى تفاجئنا بصيغتها العاطفية ، وهناك لوحات أخرى ، أحدث عهدا ، لا تتمتع بأى تنظيم يمكن اكتشافه على الإطلاق . ومن الممكن فى بعض الأحيان أن نعتقد أن الصيغة الذهنية القاسية لبعض من أكثر تجريداته هندسية وتنظيما ، ليست إلا رد فعل ناتج من أكثر حالاته المزاجية عاطفية . ولكننا نرى عند بيكاسو ، بغض النظر عن حالات الإفراط أو تجاوز المعقول هذه ، عددا كبيرا من الأعمال ذات تنوع لا نهائى . وقد لا تكون الطاقة الهائلة التى تكشف عنها هذه الأعمال إلا دليلا على العبقرية ، لأن الرجل العاقل وحده هو الذى يستطيع أن يصر على بلاهته كما يقول بليك .

٧٨ - وإلى جانب بيكاسو ، علينا أن ننظر إلى مارك شاجال ، باعتباره فنانا حديثا نموذجيا . بل أن رينيه تشوب ، فى أحد الكتب التى صدرت أخيرا بعنوان : « مارك شاجال والروح اليهودية » ، يذهب إلى حد أن يزعم بشكل واضح أن شاجال هو أكثر المصورين الأحياء أهمية . وقد ولد شاجال فى فيتبسك ، فى روسيا ، سنة ١٨٨٧ لأبوين يهوديين . وظل لفترة من الزمن تلميذا لباكسيت ، المصمم الذى اشتهر بأعماله للباليه الروسى فى سانت بطرسبرج ولكنه جاء إلى باريس سنة ١٩١٠ ، وأعلن أن باريس كانت هى مدرسته الحقيقية لفنه ولحياته . ثم عاد إلى روسيا سنة ١٩١٤ ، وظل هناك فى أثناء مرحلة الحرب والثورة حتى سنة ١٩٢٢ . وفى خلال تلك المرحلة أسس أكاديمية للفن فى فيتبسك ، ثم عاد إلى باريس حيث استمر فى العمل .

ورغم أن أعمال شاجال تكاد أن تحير بل وتغضب أولئك الذين يكتشفون « اتجاهات هدامة » فى كل ما هو غير مألوف ، إلا أننا يجب أن نميز تميزا حادا ، بين تلك الأعمال وبين أعمال ماتيس وبيكاسو ، ومن الطبيعى أن يكون هذا هو الموضوع الرئيسى فى كتاب مستر تشوب ، وهو لا يتردد فى أن يصف بحرية بحسد عليها فى استخدام إحدى الكلمات الصعبة ، يصف تلك الخاصية المتميزة فى شاجال بأنها « الحب » وهو يقول بأن ماتيس وبيكاسو قد أصبحا منغمسين فى تكنيك فنهما حتى ليجب أن نتهمهما بنوع معين من اللانسانية .

إن فنهـما ذا طابع ذهني ، أما شـاجـال فهو يصـور بقلبه في مباشرة وتدفق
يعتبران من الخصائص المميزة تماما لجنسه . وهو في الحقيقة غنائى في
الوانه ، كما أن صوره لها ما يشابهها في الشعر . أنه لا يخاف من أن يدعى ذا
نزعة « أدبية » .

٧٩ - هناك نقطتان مهمتان هنا ، لابد من تناولهما بالبحث . وأولاهما هي
مسألة الجنس . فقد يكون مما يمت إلى الماضي ، أن نعتقد بوجود العامل
الجنسى في الفن أو في أى شيء آخر ، باستثناء السياسة ، ولكن على الرغم من
أن الفن عالمى بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ويتمتع بتاريخ معقد غاية التعقيد
من العلاقات والتأثيرات التى عاشت عبر عصور وأجيال لا عدد لها ، نقول أنه
على الرغم من كل ذلك فإن أنواعا معينة من الفن قد كانت مميزة لأنواع معينة
من الشعوب ، فإذا ما رسمنا خطا عريضا للتمييز ، مثل ذلك الخط القائم بين
الجنس الآرى والجنس السامى فإننا سنكتشف اختلافا ملحوظا في أساليب
التعبير الجمالى . فالساميون في الحقيقة لا يعبرون مطلقا بالأساليب
التجسيدية - وهذا يعنى أن هذه الأساليب ليست أصيلة أو « فطرية » فيهم .
ويمكننا أن نقول بصورة تقريبية أنه لا يوجد فن تشكلى يهودى . فاليهود في
أصلهم جنس صحراوي ، بدوى ، يستجيبون استجابة سريعة للخبرة
الفيزيقية . ولكن معظم الفنون ، انما تنتمى الى الشعوب الحضرية ، الى تلك
الشعوب التى تستقر في المدن وتشكل حضارة ثابتة ومناخا يؤدى إلى تنقية
مستمرة للشواشب الحضارية . ولا تستطيع الاجناس البدوية أن تخلق إلا فنا
شعبيا يعبر عنه في أشياء متحركة ، ويرتبط فن شاجال بصلة القربى الى فن
شعبى من هذا النوع . ولكن شاجال أعلن أن هذا الفن لا يقنعه وأن هذا الفن
قد استبعد عوامل تنقية الحضارة وتطهيرها ، لا لسبب إلا لأنه فن متطرف
تماما .

والجنس اليهودى ، رغم أنه ما زال مشقتا ، وبدويا بمعنى من المعانى ،
الا انه قد أصبح بدرجة كبيرة جزءا لا يتجزأ من الثقافة الأوروبية^(١٢) .
وما زال اليهودى يحتفظ بقلبه الجوهري ، وعدم القدرة على السكون أو الهدوء
بنفس الصورة التى ميزت أباءه ، ولكنه قد حوصر وسدت عليه منافذ الهرب ،

كما سبقه الزمن وخلفه وراءه ، وهكذا بدأ ، متأخرا جدا ، يأخذ بأسباب الفن التجسدي ، والفن الذى يخلقه فن متميز أنه لا يحترم الشكل احترام الفن الأرى له ، أنه يتجنب كل ما هو محدود وثابت . وهو رومانسى فى جوهره ، ولا يخل من رومانسيته . وهو لا يرى فى التصوير وسيلة لتفسير العالم الخارجى ، وإنما وسيلة للتعبير عن النفس الداخلية . وهذا هو السبب فى استخدامه للنماذج الأساسية للفن الفردى - الغنائية والرمزية .

٨٠ - وليست الرمزية سوى فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة (حماسة لكى تمثل السلام) وهو مألوف بما فيه الكفاية فى الشعر : ولكن الغنائية فى التصوير تبدو فى صورة اضطراب خطير فى المقاييس والمستويات . ونحن ، إذ نستخدم كلمة « غنائية » ، فإنما نحن فى الحقيقة نستخدم نوعا من التشبيه . فالغنائية فى الشعر ، وهى أسلوب « مباشر » معين للوصول إلى تعبير عن حالة وجدانية : وهذا يعنى ، أننا لا نحاول أن نصيغ التعبير بصيغة عقلية ، وإنما لن نضع فى اعتبارنا إلا التوازن الوجدانى للكلمات ، بل إن معناها الحرفى قد يكون سخيفا أو تافها .

فلتذهب لتحاول الإمساك بنجمة هابوية

أو فلتتزعزع جذر تفاحة لا جذر لها .. !

أو فلتخبرنى ، أين هى ساعات الزمان الماضية

أو فلتخبرنى ، عن قد شق قدم الشيطان ..

كذلك فى التصوير ، إذا شئنا أن نحل هذه الوسيلة الفنية محل الشعر ، فإننا سنحصل على شئ شبيه بفن شاجال - وهو الفن الذى يأتى التناغم فيه من لمعان الألوان المتألقة كألوان قوس قزح ، وهى الألوان التى تؤثر فى وجداننا بطريقة لا تفسر لها ، مثلما تؤثر فى وجداننا أصداء الكلمات فى قصيدة غنائية ، ألوان لا تنتمى إلى أى مشهد من مشاهد الطبيعة ، ولكنها تنتمى إلى عالم من الخيالات اللاواعية ، عالم من اللصوص وقطاع الطرق ، عالم يجمع بين الشيوخ الأشرار وبرج ايفل ، بين الشموس المتمددة وحيوانات العمل

الصبورة^(١)، عالم من الصور قادر على أن يرمز إلى خصوصية رؤية الفنان وثنائها، وعلى أن يعبر عن بهجة الفنان الخلاقة .

٨٠ - (١) إن كلمة « التعبير » ، لهى كلمة ذات دلالة هامة فى الفن الحديث . ومن الممكن ألا تدل على شىء أكثر مما دلت عليه فى العبارة التى استخدمتها لقوى عن شاجال - التعبير هو الاسفار الخارجية عن المشاعر الداخلية . إلا أن كل شىء فى مثل هذا الاسفار سيعتمد على إذا ما كنا نحترم العالم الخارجى (عاداته وتقاليده) فنكيف أسلوب تعبيرنا طبقا له . وعلى أساس من الافتراض الأول ظهرت مدرسة بكاملها فى الفن الحديث اتخذت من كلمة « التعبيرية » شعارا لها . وهى كلمة ضرورية بصورة جوهرية ، مثلها فى ذلك مثل « المثالية » ، « الواقعية » وليست مجرد كلمة ذات دلالات ثانوية مثل « الانطباعية » أو « ما فوق الواقعية » . انها تعبر عن طريقة أساسية من طرق ادراك العالم المحيط بنا وتمثله . واعتقد أنه من المحتمل ألا تكون هناك إلا تلك الطرق الثلاث الرئيسية : الواقعية والمثالية والتعبيرية . ولا تحتاج الطريقة الواقعية إلى تفسير ، فهى ، فى الفنون التجسيدية ، الجهد الذى تبذله كى نعرض العالم تماما كما يتراءى لحواسنا بلا تخفيف لالوانه ، ودون اغفال لتفاصيله ، وبغير تزيف من أى نوع . ويمكننا أن نتبين عدم بساطة ذلك الجهد بالصورة التى قد نترأى لنا ، عن طريق حركة مثل الحركة الانطباعية ، التى تشككت فى الأسس العلمية للرؤية التقليدية أو الطبيعية ، وحاولت أن تكون أكثر وأكثر دقة فى عرضها للطبيعة .

وتبدأ المثالية ، وهى الطريقة التى ربما كانت الطريقة الأكثر اتباعا فى الفنون ، تبدأ فى أساسها من رؤية واقعية ، لكنها تنتقى وترفض ما لا يلائمها - بصورة واعية عامدة - من كتل الحقائق الحاشدة . والمثالية ،

(١) ومثلما قال السنجاب عن العالم أنه « عالم يتكون من كل ما يبدأ اسمه بحرف (ق) مثل القمر والقطر والقلب والقط » . وربما كان من المفيد أن نقنيس هنا تلك الحجة المضحكة التى ساقها صانع القبعات لكى يضع نهاية لتلك الحادثة المتميزة ، نقنيسها لصالح بعض نقاد الفن الحديث : « تسامح السنجاب : هل سبق لك أن رأيت شيئا مثل رسم للكثرة ؟ » وقالت اليس ، وقد عراها الاضطراب : « حقا ، هل تسامكنى أنا الآن ، لا اخن أن ... » وهنا قال صانع القبعات : « اذن عليك ألا تتكلمى ! » . (السنجاب وصانع القبعات واليس كلها شخصيات من قصة الأطفال « اليس فى بلاد العجائب » التى كتبها لويس كارول سنة ١٨٦٥) .

(المترجم)

طبقا للتعريف الكلاسيكى الذى قدمه رينولدز هى : « هناك امتيازات خاصة فى فن التصوير لا تخضع لما يسمى بشكل عام بتقليد الطبيعة إذ أن كل الفنون انما تستوحى صورتها الكاملة من نموذج مثالى للجمال أكثر سموا مما يمكن أن يوجد فى للطبيعة الفردية » . ويقول فى نفس هذا الفصل (الثالث) أن عين الفنان . « بمقدرتها على تمييز جوانب القصور العرضية ، وتمييز النعوات الزائدة فى الأجسام ، وتمييز التشويهاة فيها ، ما أن تقع عين الفنان على أشكال الأجسام العامة حتى تصنع مثالا مجردا عن تلك الأشكال ، أكثر اكتمالا من أى واحد أصلى منها » .

وهكذا سنرى أن المثالية تتمتع بأساس ذهنى ، أنه ذلك الشرف ذهنى الذى شعر رينولدز بأنه هو وحده الذى يميز الفنان من الآلة . ويمكننا أن نقول أن الواقعية تقوم على الحماس ، فهى تسجل بأكثر ما يمكنها من الصدق ما تستقبله الحواس ولكن نفس الإنسان تحتوى على قسم ثالث هو ما ندعوه بالوجدان ، إن النوع الرئيسى الأخير من الفن ليتجه إلى هذا الوجدان بالتحديد . أن التعبيرية فن لا يحاول أن يصور أو أن يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية ولا أى فكرة مجردة قائمة على تلك الحقائق ولكنه يحاول أن يصور المشاعر الذاتية للفنان . وقد يبدو هذا الفن ، باعتباره منهجا ، مشروعا تماما مثل النوعين الآخرين ، كما أنه فى أزمنة مختلفة وفى بلاد مختلفة كان هو أكثر أشكال الفن ذيوعا وأوفرها نصيبا من اعتراف الناس .

وأعظم من يمثلون الفن المثالى هم أولئك الذين ينتمون إلى تقاليد الكلاسيكية الأغريقية : براكسيتيليس وفيدياس ودونا - تيللو ورافاييل وبوسان ورينولدز وسيزان . ويمثل هذا النوع بالنسبة لمن يتمتعون بميول ذهنية ، نموذج الفن السامى . والشئ الذى لا يبدى مثل هؤلاء الناس استعدادا للاعتراف به أن انواعا معينة من الفن الحديث مثل التكعيبية والفن التجريدى عموما ، وهى أيضا ، وبكلمات رينولدز ، أفكار مجردة عن أشياء واقعية ، وهى أكثر اكتمالا من أى واحد أصلى من هذه الأشياء ، وهى على ذلك تقع فى دائرة الفن المثالى .

ويتمتع الفن الأغريقى بجانبه الواقعى ، ولكننا نرى أن هذا النموذج أكثر اعتيادا فى الفنين المصرى والرومانى ، وهو يمثل جانبا واحدا من النهضة الإيطالية ، ولكنه أكثر انطباقا على فنون ألمانيا وبلاد الشمال . وقد حصل هذا

النوع على دفعة قوية من المدرسة الطبيعية الانجليزية (وبخاصة كونستابل)
ثم أصبح دعيا وزائفا ، بل وسخيفا على يدى الحركة الانطباعية .

والفن التعبيرى فن تعبيرى بالتحديد ، ولا ترتبط مظاهره بأية مراحل
زمنية أو بلدان معينة . ولكنه يعد - إلى حد ما - أكثر انطباقا على الأجناس
الشمالية ، لأن الأجناس الشمالية تنحى نحو التأمل الداخلى الذاتى . ومن
جانب آخر ، نرى أن فنانا واحدا من شعوب البحر الابيض المتوسط ينتمى إلى
الحركة التعبيرية ، كما انه لا يوجد فن أكثر تعبيرية من فن زنوج أفريقيا
الاستوائية . وهناك الكثير من الفنون التعبيرية فى أسبانيا (أعمال نحاس مثل
موراليه ، على سبيل المثال) ، وليس من الصعب أن نعثر على فن تعبيرى فى
إيطاليا . ولكن أكثر نماذجها أصالة إنما توجد فى الشمال - وتعد لوحة مذبح
إيزنهايم الخلفية التى أبدعها جرانولد فى كولار أروم مثال لهذا الفن . ويهوم
الفنان مثل بروجيل بين التعبيرية والواقعية ، ولكن يوش وكثيرين من أتباعه
تعبيريون خالصون .

والتعبيرية فى الفن الحديث حركة متميزة ، ولا تشترك فى شئ مع التكعيبية
أو غيرها من الحركات « التجريدية » ، أو ربما اشتركت معها فى القليل .
ويعتبر فان جوخ ، مثله فى ذلك مثل أى فنان فرد آخر ، مؤسس التعبيرية
الحديثة ، ولكن ربما كان ادوارد مونش هو أكبر روادها نفوذا وتأثيرا ، الذى
أسس تلك المدرسة الألمانية الخصبة التى لا تتمتع بحب الناس الآن ، والتى
تضم مع هذا مجموعة من الفنانين الأقوياء ، مثل إميل نولد وكريستيان
رولفس وماكس بيكمان وكارل شميدت روتلاف . ولها فى فرنسا ممثلان متميزان
هما جورج روالت ومارسيل جرومير ، وهناك فى النمسا أوسكار كوكوشكا ،
أما مارك شاجال فهو نموذج روسى . وتوجد أيضا حركة تعبيرية قوية فى بلجيكا
تستحق أن تعرف بصورة أفضل (كونستانت بيروميك وجوستاف دى سميت
وفريتز فان دير بيرج وفلوريس سيسيرز) .

وتتسامى التعبيرية إلى المعنى الحرفى للكلمة نفسها ، بمعنى أنها تعبر
عن مشاعر الفنان بأى ثمن - ويكون الثمن عادة مبالغة أو تشويها للمظاهر
الطبيعية مهما يبلغ بها حدود الصورة الباعثة على السخرية . فالكاريكاتور
تطوير للتعبيرية ، وهو فن لا يجد الناس صعوبة فى فهمه وتقديره . ولكن حينما
يطلب من الكاريكاتير أن يصل إلى مستوى الأحكام والتنظيم المفترضين فى

عمل من الالوان الزيتية ، أو في قطعة من النحت ، حينئذ يبدأ الناس في الثورة . « إننى ادعوها شيئا يبعث على الاشمئزاز » هكذا غسغم الكولونيل بليمب بالذات حينما مر بى أمام السلم في معرض لروالت . ولكنها لن تكون باعثة على الاشمئزاز إلا إذا كنت تؤمن بذلك النوع المعين من انواع الكبت والمعروف باسم القيود الكلاسيكية أما إذا كنت تؤمن - من الجانب الآخر - بأنه من الامور المستطابة ان تترك العنان لمشاعرك بين الحين والآخر ، فلا بد لك من ان تكون شاكرًا ممتنًا للفنان الذى يقدم لك صمام الامن لتلك المشاعر .

ولا يعنى هذا ان كل تعبير إنما هو فن ، رغم انه قد حدث ان كانت تلك الكلمات هى التعبير الذى استخدمه كروتشه ليعرف الفن . ولكن « التعبير » بالصورة التى استخدمه بها كروتشه . والصورة التى تستخدم بها في هذه الفقرة لا يمثل الصورة التلقائية للمشاعر بنفس القدر الذى يمثلها به التعرف على الصور أو الأشياء التى تجسد المشاعر . وربما عاونتنا هذه التفرقة ، وهى تفرقة أساسية في علم الجمال عند كروتشه ، فيما نحن بصدد . ونقدم هنا ملخصًا لواحد من أوضح الشروح التى قامت لتلك النظرية .

« يكتب مستر ا. ف كاريت في كتابه « ما هو الجمال ؟ » (مطبعة جامعة أوكسفورد سنة ١٩٢٢) قائلا : إنه ربما كان علينا ان نميز هذا « التعبير » من بين الأشياء الأخرى التى اختلطت به بصورة شائعة . أولا ، إنه ليس إشارة أو دلالة . وربما كان هناك الكثير من الاشارات أو الدلالات التى تشير إلى الاحساس أو تدل عليه ، وربما كانت هذه الاشارات أو تلك الدلالات ذات معنى خاص بالنسبة لفرد معين ، وربما كان من الممكن التعرف عليها بواسطة الأطباء أو غيرهم من اهل الراى ، ولكن تلك الاشارات أو الدلالات ليست « تعبيرات » عن ذلك الاحساس . فالصرخة أو الصيحة ليست بحاجة إلى ان تكون بذاتها معبرة عن الألم ، رغم انها من المعتاد ان تكون الإشارة عليه . إنها من الممكن أن تدخل في تعبير درامى عن الألم . كذلك فإننا لا ننظر إلى العرق ولا إلى تغير النبض بوصفهما تعبيرًا عن شيء ما . التعبير شيء متخيل أو محسوس « ندرك » نحن بواسطته الاحساس (لا نستنتجه) . وثانيا ، التعبير ليس اتصالا . فربما كان التعبير مرتبطا بأنفسنا .. مجرد رمز ، مثل الصرخة التى من الممكن ان توصل فزعنا إلى الآخرين ، إما عن طريق تأثرهم الأعمى بهذا الفزع ، أو عن طريق ان ندعهم يعرفون ان الفزع يملكنا : ومع

هذا فإن الصرخة ليست بحاجة إلى أن تكون معبرة عن الفزع . والتعبير ، أخيرا ، ليس رمزا ، بالمعنى الصحيح لتلك الكلمة .. فالرمز .. إشارة « مصنوعة » ، معناها شيء متفق عليه وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا إذا عرفنا أنه قد اتفق عليه .

إن التعبير الذى « يكون » فنا ، بالمعنى الذى قدمه كروتشة - أى التفكير المتأمل فى الاحساس (استجماع الذكريات فى هدوء) أكثر منه النشاط العقلى المصاحب للاحساس نفسه - هو مفهوم أكثر اتساعا بكثير من ذلك المفهوم الذى عرضته الآن . إن التعبير بذلك المعنى الأوسع هو قاعدة المثالية والواقعية ، إلى جانب التعبيرية أيضا . إلا أننا اعتقد بأنه لا بد لنا أن نقول ذلك عن الفن ذى النزعة التعبيرية بنوع خاص ، أى أن نقوله عن شكل التعبير الأكثر قربا من مصدر الاحساس . إن الاحساس هنا خاضع للتأمل ، ولكن ليس فى إطار فلسفى قائم على الإشارة إلى مصدره ، تلك الإشارة التى تحدد حالة العالم ، أو ما ينبغي أن نكون عليه .

٨١ - قد أحب أن أذكر فنانين حديثين آخرين ، بيدوان لى انهما يمثلان سمات متميزة للعقل والحساسية ، ويوحيان بتطورات جديدة فى مدارج الفن . وأولهما هو بول كلى وقد ولد كلى الذى مات سنة ١٩٤٠ ، فى قرية بالقرب من برن (فى سويسرا) سنة ١٨٧٩ إينا الأستاذ الموسيقى . وتلقى دراسته فى ميونيخ ورحل إلى إيطاليا وتونس ، وعاش معظم أيامه ، قبل حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ - فى ميونيخ أو باريس . وفى سنة ١٩٣١ أصبح استادا فى بوهوس Bauhaus وهو نوع من « المعمل » الرسمى للفن التجريبي أنشئ أصلا فى فيمار ، ثم انتقل سنة ١٩٢٥ ، إلى ديسو . ولقد رايت رسوما هندسية من تصميم كلى ، تتمتع بدقة وجمال يمكن أن يجتازا أكثر الاختبارات الأكاديمية قسوة . وقد كان كلى رساما عظيما ، وربما كان من الضروري أن نؤكد ذلك قبل تقويم طبيعة عمله .

ويجب أن نفصل كلى ، عن كل حركات الفن الحديث ، وإن انفصله بالذات عن اتجاهات من مثل التكعيبية أو التعبيرية أو المستقبلية . وفى بعض الأحيان تزعم الجماعة الفرنسية المعروفة باسم « السيرياليين » أنه ينتمى إليها ، إلا أنه إذا كانت هناك أى مساهلة : حول العلاقة بينهما ، فإن السيرياليين هم من استمدوا بعض تفكيرهم من كلى ، ولم يستمد هو منهم

شيئا . انه اكثر الفنانين المحدثين تفردا . فقد خلق عالمه الخاص - كما فعل شالجال - عالما يتمتع بنباتاته وحيواناته الغريبة ، وبقوانينه الخاصة لمنظور الرؤية وللمنطق - وفي هذا العالم كان يعيش وكان وجوده كله . ولا بد من أن يتجاوب هذا العالم تجاوبا خاصا مع الانجليز الذين يعشقون الكلام الفارغ الوقور ويعشقون أرض الأقزام وبلاد العجائب . ومع ذلك فليس هناك ما هو مضحك أو ساخر بشكل متعمد في فن كلي ، انه فن غريزي ، وخيالي ولا يتمتع الا بالقليل من الموضوعية . وهو يبدو أحيانا في صورة طفولية ، وفي صورة بدائية أحيانا ، وفي صورة جنونية أحيانا ثالثة ، ولكنه في حقيقته ليس واحدا من هؤلاء الثلاثة ويمكننا أن نقرب من فن كلي بصورة أفضل لو حاولنا أن نميزه من تلك الأنواع التي عرفناها .

فمن الممكن بسهولة أن نخطئ فننتخيل أن بعض رسومات كلي ليست الا من رسم بعض الأطفال . فهذه تماثل تلك في بساطتها وفي خطوطها الدقيقة العصبية وفي ملاحظتها غير المتوقعة للتفاصيل ذات الدلالة وفي خيالها الساحر إلا أن هناك فرقا واحدا بينهما وفي غاية الأهمية : فرسومات كلي تتمتع بالذكاء ، وهى موجهة إلى جمهور مثقف وتتمتع بنوع من التأثير علينا . فالطفل لا يرسم الا لنفسه (على الأقل حينما يرسم بصورة جيدة) ، وقد يدهشنا بجمال مدركاته وغرابتها ، ولكنه هو نفسه مقتنع بأنها أشياء عادية وطبيعية . ونحن نرى ما يكاد أن يكون نفس الفرق بين فن كلي وفن الانسان البدائي ، أو قلنقل فن البوشمان . فهذا الفنان يتمتع بدافع معين مرتبط بعباداته الغيبية أو السحرية ، وهو مدرك لوجود نظارة ، وهم قبيلته . والفنان البدائي يختلف - إلى هذه الدرجة - عن الطفل ، وهو يختلف عن كلي في احتياجه إلى نوع من الثورية أو الايهام . اما نظارة كلي فهم ليسوا من المؤمنين بالسحر - بل وليسوا من المتدينين . وانما يتكون هذا الجمهور أساسا من ذوى الثقافات الرفيعة ، مهما احتج هو على ذلك . وقد لا يؤثر هذا بصورة واعية على فن كلي ، إلا أن كلي نفسه كان رجلا مثقفا ، ولا مفر من أن يتأثر فن الانسان بمستوى عقله . وهذا يمنحنا مفتاح الاختلاف بين فن كلي وفن المجانين . ربما كان عقل المجنون مشحونا بالصور الثقافية ، وربما ارتبط جنونه بخيال بلغ الغاية من العمق والجدية ، ولكنه سيفتقر مع ذلك إلى الاحساس بالتطور . اما خيال كلي فهو أشبه بقصة خرافية لا نهاية لها .

لست واثقا تمام الثقة من معرفتى بما سأقوله ، ولكننى لابد لى من أن أضمن أن كلى ، مثل السيررياليين ، لم يكن جاهلا بعلم النفس الحديث : فان فنه مرتبط به غاية الارتباط . ويقسم عالم نفسى مثل فرويد ، العقل الى مناطق ثلاث ، الواعى والباطن ، واللاواعى والعقل الباطن هو ذلك الجزء الدفين من العقل ولكنه القادر على أن يصبح عقلا واعيا والعقل اللاواعى هو ذلك الجزء الذى يقيم أو يكبت بصورة ديناميكية والذى لا يستطيع أن يكون واعيا الا عن طريق العلاج الطبى الذى ينجح فى ازاحة قوى الكبت . ونحن نهتم هنا بالعقل الباطن ، لانه مركز الاستقبال العظيم للصور اللغوية أو الشفوية أو لمختزنات الذاكرة التى يستمد منها فنان مثل كلى خياله وتخيالاته . ونحن نعلم جميعا أن العقل يختزن عددا لا يحصى من سجلات المدركات القديمة ، التى حينما تاتى المناسبة الصحيحة مصادفة فانها تبرز ثانية إلى السطح ، والتى تبرز أحيانا بألوانها المحتفظة بكل حيويتها بسبب ذلك الاختفاء الطويل عن الضوء . والشئ الذى قد نفعله نحن مصادفة فى مسار تفكيرنا الواعى ، قد يفعله الفنان مصادفة فى مسار عملية الرسم . ولكن كلى لا يريد أن يأتى بعالم العقل الباطن هذا الى مجال الوعى . بل أنه يريد أن يطرح أمامنا الطبيعة الخالصة النقية لهذا العالم الخفى الذى لا نشعر به - يريد أن يستقر فى هذا العالم وأن ينسى العالم الواعى . يريد أن يهرب الى عالم مختزنات الذاكرة ، عالم الصور التى لا رابط بينها ، لأن هذا العالم هو عالم الخيال ، عالم الأقايصيص الخيالية والخرافات . ان فن كلى فن ميتافيزيقى ، وهو يتطلب فلسفة للظواهر والحقيقة ، وهو ينكر الحقيقة أو ينكر كفاية المدركات العادية ، إن رؤية العين رؤية ذاتية متعسفة ومحدودة - انها رؤية موجهة إلى الخارج . أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة ، ولابد من اكتشافه ، ان عين الفنان مركزة على قلمه والقلم يتحرك ، أما الخطوط فتفرق فى الأحلام .

٨٩ - (١) والسيرريالية ، أو ما فوق الواقعية ، باعتبارها حركة ، متميزة عن جميع المدارس المعاصرة الأخرى ، ومن المؤكد أنها تتفصل انفصالا كاملا عن كل تقاليد التعبير الفنى المعترف بها . وعلى ذلك فقد كان من المحتم لها أن تثير أقسى أنواع المعارضة . لا فى الدوائر الأكاديمية فحسب (التى تقنع عموما بأن تنفض يدها منها باعتبارها بلاهة وسخفا) . وانما تشير هذه المعارضة أيضا من قبل أولئك المصورين والنقاد الذين اعترف الناس بوصفهم محدثين . إلا أن مثل هذه المعارضة العمياء قد اثبتت خطأها على الدوام فى

الماضى ، حتى انه لا بد لنا على الأقل من أن نبذل محاولة لكى نفهم ما الذى يرمى اليه هؤلاء الفنانون ذوو العزم الشديد ، وقد يصح لنا ، من أجل هذا الهدف ، أن نأخذ ماكس ارنست وسالفادور دالى كممثلين لهذه الحركة .

ولد ماكس ارنست ، الذى يعيش الآن ويعمل فى الولايات المتحدة ، فى بروهل بالقرب من كولونيا سنة ١٨٩١ . وقد أظهر فنه منذ البداية اتجاهها نحو الرمزية ، ونحو ما يمكن أن يدعى تفكك الذهن أو العقل وتحلله ، هذا التحلل الذى يعتبر مظهرا من مظاهر الرمزية . إن الفنان ، سواء كان شاعرا أو صوفيا أو مصورا لا يبحث عن رمز لما هو واضح وقادر على أن يفسر تفسيراً منطقياً ، أنه يتبين أن الحياة والحياة العقلية بوجه خاص ، توجد فى شكلين ، أولهما محدد ذو تفاصيل وشكل خارجى واضح ، والثانى - وربما كان هو الجانب الأكبر من الحياة - خفى غامض لا وضوح فيه فالكائن البشرى ينساب خلال الزمن كجبل الثلج ، لا يطفو منه إلا جزء صغير فوق مستوى الوعي . وهدف الفنان السيريالى ، سواء كان مصورا أو شاعرا ، هو أن يحاول أن يكتشف بعضاً من أبعاد وجوده الخفى وخصائصه ، وهو ، لكى يفعل هذا ، فإنه يستعين بأنواع مختلفة من الرموز .

وذلك لأن الرمزية ، ليست هى تلك المسألة البسيطة التى يفترضها الناس عادة ، أننا نقول فى الرياضيات : نفرض أن $S =$ الكمية المجهولة و « س » تسمى رمزا . وربما كان لنا أن نقول أى السيريالية هى « س » الخاصة بالتصوير : فهى تمثل كمية غير معروفة . إلا أن مثل هذا التفسير لن يرضى الكثير من الناس . فهم يريدون أن يعرفوا لماذا تكون « س » فى التصوير مثل ذلك الرمز المعقد . أنه معقد لأن الرمزية معقدة . ويمكننا أن نبدا كلامنا بأن نقول أنه من الممكن أن تكون الرمزية مجردة أو مدددة . وهى مجردة حينما تستخدم اشكالا ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو من ظواهر الطبيعة ، ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماما كما أن حرف « س » مطلق وذاتى بكيفية كاملة . (وإذا شئنا أن نأخذ مثالا بسيطا) قلنا أنه من الممكن للدائرة أن تعتبر رمزا للكمال والاكتمال ، بل ورمزا للقواعد التى تحكم الكون . إن الهرم رمز للثبات ، والخط المتعرج رمز للرشاقة أو اللطف . وهلم جرا . ويقوم الكثير من اللوحات التجريدية للمدرسة التكعيبية على نزعة رمزية شكلية من هذا النوع ، ومن الممكن أن يقال أن تناغم الفن الاغريقى

طالما أنه يقوم على قانون عددي ، إنما هو نزعة رمزية شكلية من نفس النوع . ولكن الرمزية بالمعنى المعترف به عادة ، تستخدم صوراً محددة ، مشيدة أثناء ذلك خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابطة بينها . ومن الممكن مع ذلك ، لتلك العناصر أن تتجمع بأسلوب واع أو بأسلوب لا وعي فيه . فهناك أشياء معينة ، رغم أنها قد غرست في اللا وعي باعتبارها رموزاً ، إلا أنها قد اعترف بها لزمان طويل على أنها هي ما ترمز إليه ، ثم انتقلت من عصر إلى عصر متخذة صفة على نقيض حقيقتها . ويمكننا أن نقدم الثعبان والعنزة والنار والخمر والخبز كأمثلة على ذلك . وقد كشف علم النفس الحديث عن دلالة معظم هذه الرموز ومغزاها ، وكشف علاوة على ذلك عن الدلالة الرمزية لكثير من الصور التي نجدها عادة في الأحلام أو في خدع الخيال . وتنطلق السيريلية إلى حد كبير من ذلك الفرع من علم النفس الحديث ، أو أنها ، على الأقل ، تجد تبريراً لها فيه . وهي تجهد بصور واعية لكي تخلق رموزاً حية ، وسينتفع فن أحد السيراليين ، مثل ماكس ارنست من كل من الرموز المجردة والمحددة .

وإذ ينشغل الكثير من النقاد انشغالا شديداً بالمضمون الرمزي للوحات من مثل لوحات ماكس ارنست ، فإنهم لا يقفون لكي يفكروا في قيمها الجمالية ، ثم يدينون هذه القيم ادانة كاملة باعتبارها نوعاً من علم النفس أو الأدب ، أو أي شيء فيما عدا التصوير وعلى ذلك فإن أمثال هؤلاء النقاد إنما يكشفون عن ضيق أفقهم ، وذلك لأنهم إذا ما نسوا الرمزية للحظة واحدة ، لاستطاعوا أن يكتشفوا (لو أنهم يتمتعون بحساسية لا تحيز فيها) سحراً لا نهاية له في لون اللوحات الحقيقية وبنائها . ذلك لأن ماكس ارنست فنان ، وفنان قبل كل شيء بالمعنى المحدد للكلمة - أي أنه رجل يمارس التصوير بذوق وبحساسية . وهو يستخدم تلك المواهب لكي يكشف رؤياه - رؤياه الرمزية - تماماً كما استخدم بليك حساسيته الشعرية لكي يكشف عن رؤياه الرمزية أيضاً . وبعد قرن أو ما قرب من القرن وصلنا إلى النقطة التي نعتزف فيها بعبقريه بليك ، وعلينا ، ونحن في نفس الحالة المزاجية ، أن نكون قادرين على أن نقبل عبقرية ماكس ارنست المشابهة لعبقرية بليك .

٨١ - (ب) كان الاكتشاف الحي للعالم ما وراء الطبيعة ، بالطبع ، شيئاً مشتركاً بين كل مراحل ، وميادين العصور الوسطى برمتها ، إلا أن معظم

الظواهر التصويرية لذلك الاكتشاف وقفت عند حدود الصور المضحكة والمفرزة فحسب . وذهب بوش إلى أبعد من ذلك ، إلى الصور غير المعقولة . ويتميز معظم صوره التى من هذا النوع بالتفاصيل الكثيرة حتى لتبتعد بذلك عن حسن المظهر وجودته ، ولكن مجرد تعداد بعض الأمثلة من تلك الصور التفصيلية يكفينا لكى نتبين الطبيعة غير العادية لخياله . وأفضل مثال على ذلك هو اللوحة الخلفية الكبيرة لمذبح الأسكوريال ، التى تتكون من أقسام ثلاثة وتصور فى وسطها حديقة فينوس ، أو حديقة المذات ، والفردوس على الشمال والجحيم على اليمين . وفى الجزء الأوسط على سبيل المثال ، نرى فى قسم واحد منه مشهدا على ضفة أحد الأنهار ، ونرى تحت الماء بيضة فتحت منها نافذة مستديرة ، والنافذة ممتدة إلى الخارج كالأنبوبة الزجاجية حيث وقف رجل يحمل فأرا على وشك الدخول فى الأنبوبة . ومن جانب البيضة الآخر ينمون نبات غريب تمتد زهرته لكى تكون أريكة كروم جلس فى داخلها عاشقان عاريان . وعلى الجانب الآخر من الزهرة وقف شخص آخر ليلاطف بومه عملاقة ، بينما جلس ، فى أعلى الزهرة ، أشخاص عراة آخرون فى أوضاع تدل على اليأس فوق جناحى نكار الخشب العملاق وعصافير وطيور أخرى . وفى الجحيم نرى شخصا ربا مادا ذراعيه فى قيثاره ، والقيثارة تنمو خارجة من عود زهر يلتف حوله ثعبان يعتصر بين حراشيفه رجلا عاريا . وقد جلس وحش له رأس طير فوق منبر هائل وقد انفرست قدماه فى الأوحال ، يأكل جثثا عارية تتطاير حولها طيور سوداء ، وقد علق بأقدام الجثث شئ يشبه القمع المقلوب . وقد تدلت من المحراب فقاعة يبرز منها شخص إلى منتصفه وهو معلق فوق فاغر الفوهة . وقد أخذ رجل يلاطف خنزيرا ، وقد أرعجته حشرة خرافية ذات شيقان انسانية وصدر تدلى منه ساق انسان مقطوعة . وليس كل هذا الا بعض المختارات العشوائية من مئات حقيقية من التفاصيل الخيالية المشابهة . ان خيال سالفا نور دالى بالمقارنة إلى خيال بوش هو خيال ضعيف او نقول انه خيال باهت ؟

ربما قام أولئك الذين يميلون إلى أن ينظروا إلى دالى نظرة جدية برسم خط يفرقون به بين طبيعة الالهام فى كل من الحالتين . ومع ذلك فانه من المشكوك فيه ان تلك التفرقة ستكون ذات قيمة كبيرة . ان دالى على سبيل المثال يصور حذاء سيدة وقد وقفت فى داخل زجاجة من اللبن - وهو كثيرا ما يستخدم صورة حذاء السيدة . وسيزكر أولئك الذين ألفوا قراءة كتابات أصحاب مدرسة التحليل النفسى أن الحذاء واحد من أكثر الرموز الجنسية عادية . التى

قيل انها تظهر في الأحلام ، ومعظم أشكال دالى رموز معروفة من هذا النوع . وسيقال تبعا لذلك ان دالى يبنى بصورة واعية نفس النوع من الخيال الذى يعرضه بوش بطريقة طبيعية وذاتية . ولا يستطيع ، الا دالى نفسه ، أن يقول إلى اى مدى يستفيد هو بطريقة واعية متعمدة من الرمزية الفرويدية ، ولكننى أشك فيها اذا كان انتفاعه بها أكثر تعمدا من انتفاع بوش بالرموز المشابهة (لأن أحدا من المحللين النفسيين لن يفشل في أن يميز الكثير من رموز بوش باعتبارها رموزا جنسية) ، واعتقد ان أكثر ما قد يمكن لنا أن نقوله هو أن بوش لم يكن يملك المصطلحات السيكلوجية التى يصف بها ما كان يفعل ، وأنه بقدر ما تعتمد أفكارنا على المفردات التى نعرفها ، فإن بوش لم يكن يعتمد نواياه . ولكننا نقول بلفتتنا الحديثة أن كلا من دالى وبوش انما كانا يستمدان خيالهما من اللاوعى ، ولا يبدو أن كيفية ولوجهما إلى عالم اللاوعى من الأمور التى قد تهمننا كثيرا .

الا أن التشابه بين الفنانين ما زال أكثر عمقا . ان هدف الفنان السيريالى ، كما قال ماركس إرنست ، ليس هو أن يخلق نوعا من الصلة الودية بينه وبين اللاوعى ثم أن يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية ، كما أن هذا الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعى ثم يشيد بها عالما مستقلا من الخيال ، بل أن هدفه هو أن يحطم السدود ، الفيزيقية والسيكلوجية معا ، بين الوعى واللاوعى ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، ثم أن يذلق حقيقة أسمى ، حيث يمتزج الحقيقى وغير الحقيقى ، التفكير والعمل ويتقابلان ، ويسيطران على الحياة كلها . ولقد ألهم بوش اتجاهها مشابها تمام المشابهة عن طريق الأفكار الدينية في العصر الوسيط والايمان بحقيقة الحياة الأخرى . لقد كانت الحياة الدنيا والحياة الآخرة ، الفردوس والجحيم والعالم ، بالنسبة لرجل يتمتع بمثل ما يتمتع به من قدرة هائلة على التخيل والحدس ، كانت حقيقية بكيفية متساوية كما كانت متداخلة أيضا ، بمعنى أنها تتشابك لكى تكون حقيقة أعلى : تلك الحقيقة التى كانت هى الحقيقة التى يمكن للفنان أن يهتم بها .

وانا لا أعنى أن دالى قد استبدل تفكير بوش الدينى بأجازة متساوية الكفاية لنوع التصوير الذى خلقه بوش ، فنحن اذا ما وضعنا جانبا الرغبة في « تزوير » أو تزيف ما يسمونه بأسطورة عبقرية الفنان ، أو موهبته الخاصة

(لأنه من الواضح انه بإمكان أى انسان يتمتع بنوع متوسط من اللاوعى أن يصبح فنانا سيرياليا) . وإذا ما وضعنا جانباً أيضاً الرغبة في تدمير مجموع الايديولوجية البورجوازية عن الفن ، فاننا لا نستطيع القول بأن السيراليين يتمتعون بأى تفكير دينى أو بأى معتقدات من أى نوع . اننى لا أعنى أكثر من أن خلود فن بوش الذى ثبت عمليا ، يجب أن يحذرنا من الرفض الشديد التسرع لفن دالى ، والسيراليين بوجه عام . وأنا بهذا الشكل أخرج موضوع القيم « الأدبية » من المسألة تماما ، ذلك لأن السيراليين ، مثلهم في ذلك مثل بوش ، لا يخلطون من نزعتهم الأدبية ، وهم راغبون تماما في التخلي عن القيم المجردة والشكلية التى ينظر اليها غالبية الفنانين المحدثين باعتبارها القيم الجوهرية في الفن .

٨١ - (ج) كان من المعتاد في القرن السادس عشر أن يتناقش الناس حول موضوع تفوق الفنون بعضها على البعض ، وخاصة فيما بين التصوير والنحت . وكان أكثر الآراء ذيوعا هو ذلك الراى الذى مثله بنفينيتوسيللىنى وعبر عنه ، الذى اعتقد ان النحت اعظم - ثمانية اضعاف من أى فن آخر قائم على الرسم أو التخطيط لأن للتمثال ثمانية زوايا يمكن النظر إليه منها ولا بد من أن تتساوى كل زاوية منها في جمالها وجودتها . وقال انه ليس هناك في التصوير ما هو أكثر من صورة الشجرة أو الرجل أو أى شيء آخر منعكسة على صفحة الماء في احد الينابيع - ان الفرق بين التصوير والنحت لا يقل عن الفرق بين الظل والجسم الذى يلقى هذا الظل نفسه .

ومن الجانب الآخر ، اعتقد ليوناردو أن التصوير أسمى من النحت لأنه أكثر ذهنية وأصل فكريا . وقد عنى بهذا التصوير - باعتباره تكتيكا - أكثر ثباتا بشكل حاسم ، بالنسبة للتأثيرات التى يستطيع أن ينتجها . كما انه أكثر اتساعا ، بصورة حاسمة كذلك ، بالنسبة للمجال الذى يفتحه أمام الابتكار أو الخيال . أما ميكلانجوا ، فحينما طرح عليه السؤال قال بطريقته المباشرة الحكيمة ، أن الاشياء ذات النهايات المتشابهة ، تتشابه هي نفسها ، وأنه لا يمكن - تبعا لذلك ، أن يكون هناك فرق بين التصوير والنحت فيما عدا تلك الفروق التى ترجع إلى الحكم الأكثر صدقا والعمل الأكثر اجهدا .

ولم يحدث في ذلك الوقت ، أو حتى زماننا هذا ، أن تحدى أحد من الناس افترض ميكلانجلو القائل بأن أهداف التصوير والنحت انما هي أهداف

واحدة . ولكننا اليوم لا نقتصر على أن نميز تمييزا واضحا تماما بين أهداف الفنون المختلفة ، بل أننا نعترف أيضا بإمكانية أن يكون للفنانين ، الذين ينتمون إلى فن واحد مثل النحت ، نوايا وأهداف مختلفة تمام الاختلاف . أن من بين الخصائص المميزة لزماننا الحديث أن الفن ، مثله في ذلك مثل العلم ، قد انقسم إلى مجموعة من النشاطات المستقلة تماما . ومن المحتمل أن نجد شيئا باقيا من القيمة التي تسعى إليها كل أنواع الفنون ، ولكن حتى هذا مشكوك فيه . وقد كان من الممكن في القرن السادس عشر أن يتوحد الفنانون حول تصورهم للجمال تماما كما كان من الممكن لفلاسفة ذلك العصر أن يتوحدوا حول مفهومهم عن الحقيقة . أما اليوم فلا توجد مثل هذه الوحدة الأساسية لا في الفنون ولا في الفلسفة .

ومع هذا ، فقد اعترف ميكلانجلو بوجود نوعين من النحت - نوع حقيقي أو أصيل ونوع زائف . وقد كتب ذات مرة يقول : « أننى أعنى بالنحت ذلك النوع من الفن الذى يتم تنفيذه عن طريق تقطيع أوصال الكتلة الواحدة : أما النوع الذى يتم تنفيذه عن طريق البناء باسم « التسوية » Modelling وعلى الرغم من عظمة ميكلانجلو واتساق تفكيره ، فقد تدهور مستوى النحت بعد عصره سريعا لأنه اعتمد على « البناء » ، بدلا من أن يعتمد على « تقطيع أوصال الكتلة الواحدة » . ومن الطبيعي أن التماثيل لم تكن تصنع من الطين ثم تترك ، على حالها - فقد كان من المعترف به أن الطين هش إلى درجة بعيدة . وكان تصميم المثال أو النموذج الذى وضعه بنفسه يعاد تنفيذه بشكل عام بأيد أخرى غير يديه هو ، أما عن طريق صبها بالبرونز ، وأما عن طريق انتاجها على نطاق واسع بالوسائل الميكانيكية بالرخام . وقد يقوم المثال اذا كان ذا ضمير حتى بوضع اللمسات الأخيرة على الانتاج النهائى ، إلا أن ما كان يحدث بشكل عام هو أن يترك هذا الانتاج وشأنه .

وكان رودان هو أول من ثار من بين المثالين ضد هذه الحالة المتدهورة للفن ، وعلى الرغم من أنه قد ظل « بناء مسويا modeller بدلا من أن يكون « نحاتا Cutter ، إلا أنه مع ذلك جعل من التسوية وسيلة دقيقة للتعبير ، وعلمنا له قواعده ومقاييسه ، للإيقاع والحركة ، وللضوء والظل . ولكن المرء يستطيع أن يقول - مع هذا - أن هدفه كان هو نفسه هدف المصور - أو نفس هدف رمبرانت على سبيل المثال - وهو المصور الذى كان رودان يشعر بتعاطف

عميق معه . وقد استمرت نهضة صنع القوالب التي بداها رودان على أيدي مثالين محدثين آخرين - بورديل وميبول وابشتين والريخ - وأنا اذا لم أكن قد تحدثت كثيرا عن هذا المجال من مجالات الفن ، فليس سبب ذلك هو اننى احتقره - على العكس - اننى قد أجزم بان صانعى القوالب المحدثين قد اكتسبوا الكثير من الجدارة والكفاءة ، بالنسبة للأعمال المعاصرة ، أكثر مما حققه النحاتون . ولكنهم بهذا الشكل ، قد كان امامهم طريق اطول بكثير ، وكانوا يقيمون بناءهم على أساس من تقاليد متينة التأسيس . أما فن النحت المباشر فهو فن أكثر صعوبة وعسرا ، وأكثر ضياعا ، في الوقت نفسه - بمعنى انه لا بد من استرداد مبادئه وأصوله . لا استردادها من التراث الأقدم عهدا فحسب ، وإنما أيضا من بين قرون من الاضطرابات والتردد وسط التكنيكين . وليس من المبالغة أن نقول انه يجب على هذا النوع الآخر من النحت أن يخلق رؤية جديدة للواقع - وهذه عبارة غامضة قد تزداد وضوحا على مدى حديثنا .

كان لابد للدافع أو الباعث الجديد من أن يأتي من اتجاهين - وربما كانوا ثلاثة اتجاهات اذا ما وضعنا في اعتبارنا تلك الرغبة العامة المتلهفة إلى نوع من التكامل الفنى الذى يقوم على النحت المباشر بوصفه التكنيك الملائم لفن النحت . وكان الاتجاهان الآخران متميزين تماما - إذ كان الأول هو اكتشاف نماذج مختلفة من الفن البدائي وتقييمها - النحت الزنجرى ، والنحت المكسيكى والأغريقى مما قبل التاريخ ، والنحت المسيحى أو الرومانى المبكر - ، وكان الدافع الثانى هو اضافة حضارتنا الميكانيكية على الفن . وقد حدث في بعض الأحيان أن تشابك هذان الاتجاهان بطريقة مربكة تماما ، ذلك لأنهما أيضا كانا من بين الجوانب المبكرة للتصوير التكميلى - وقد تميز عمل مثالين من أمثال برانكوزى وارشكيبينكو ولورنز ، هذا العمل الذى انجز في العقد الثانى من هذا القرن ، تميز دائما بـ "بنكهة" ميكانيكية . وأنا استخدم هذه الكلمة غير المناسبة لأن عمل هؤلاء الفنانين قد ظل انسانيا بصورة أساسية - فهو وإن لم يكن قد ارتبط بالفعل بالشكل الانسانى أو اتخذ الهام له ، إلا انه مع ذلك قد اعتمد على التركيبات الوجدانية التى عالجها النحت عادة في مثل ذلك الشكل .

أما نوع النحت المعروف باسم النزعة البنائية Constructivism فهو نوع مختلف اختلافا مطلقا . وقد نشأت أصول هذا النوع في روسيا قبل الثورة ،

وقد تشبعت تلك الأصول بالرغبة في تخليص جميع التركيبات الفنية من الظواهر الطبيعية ، وبالرغبة في خلق « حقيقة جديدة » ، فن يتمتع بشكل مطلق و « خالص » . وتتشابه بعض الأعمال الأولى لاتباع المدرسة البنائية تشابها سطحيا مع الآلات أو الأدوات الآلية . فقد هدفوا في « بنائهم هم » لأعمالهم الفنية ، من المعادن واللدائن والزجاج والمواد الصناعية الأخرى . وفي استخدامهم للأشكال الهندسية ، هدفوا إلى خلق علاقة داخلية ديناميكية بين الكتل المصممة والخطوط والفراغات تلك العلاقة التي ستكون ذات توتر كامل . وربما كانت مسألة ما إذا كانت مثل تلك الأشكال « جميلة » بالمعنى المعتاد للكلمة ، مسألة موضع مناقشة وشك ، ولكننا إذا ما قرأنا ما كتبه مثال انساني كروودان عن فنه لرأيناه يستخدم نفس المصطلحات بالتحديد - الخطوط والكتل والتوتر والتوازن . وقد قال ذات مرة ان العناصر التكوينية ، مثل الخط والكتلة ، تكمن وراء قوانين الحياة كلها والجمال كله . وليس هناك ما يبدو عليه البعد عن تمثال من صنع رودان مثلما يبدو على تكوين من صنع جابو ، ولكن باستطاعة المرء ان يستخدم لغة واحدة في حديثه عن كل من العاملين .

وقد طرحت المدرسة البنائية عن نفسها ميكانيكيته السطحية ، مثلما فعلت المدرسة التكوينية في التصوير ، وعلينا الآن أن ننظر إليها باعتبارها فنا ذا شكل خالص . وهي تضع بهذا الشكل صعوبات هائلة في مواجهة عاشق الفن العادى ، ولكننى مقتنع بأن هذا الوضع انما هو وضع مؤقت للذوق العام راجع إلى تأثير العادات والرواسب القديمة . ان نفس هذا « المتفرج » سوف لن يعاني أية صعوبة (أولن يقر بوجود أى صعوبة) في تقديم عمل هندسى وتقييمه . ولكننا نؤكد أن نفس الملكات هي التي تستخدم في تقييم الفن البنائى . ونذكر أن بعض الأعمال الأولى للمالويش وتاتلان لم يكن من الممكن تمييزها من المشروعات الهندسية المرسومة ، وكان بعض الناس يدعونها بهذا الاسم ذاته . اننا ما نزال نرى علاقة وثيقة قائمة بين « أبنية » المثال و « أبنية » المهندس : والفرق بينهما هو أن المثال ليس مرتبطا بأى هدف نفعى ويمكنه لذلك أن يخلق أشكالا « خالصة » من الناحية الجمالية .

ولنعد الآن ، في النهاية ، إلى تطور ذلك الدافع الآخر الذى ذكرته باعتباره دافعا حاسما في فن النحت الحديث - وهو ذلك الدافع الذى يأتى من تأمل نماذج مختلفة من الفن البدائى وفهمها . من المعترف به الآن بوجه عام ، انه

عل الرغم من احتمال أن الانسان البدائى كان اقل ذكاء منا بقدر كبير ، إلا انه لم يكن متخلفا عنا فيما يتعلق بالقدرات الفنية . فإن رسومات الكهوف التى ترجع إلى العصر الحجرى القديم تتمتع بقدر من الحساسية والقدرة على اثاره المشاعر لا يقل عما يتمتع به أى عمل فنى ابداع فى أزمنة تالية . كما أن نماذج معينة من فن النحت الزنجرى تتمتع بتلك القدرة وهذه الحساسية بطريقة أخرى . ليس هناك شك فى أن بعض المصنوعات الفنية الانسانية (وأنا هنا اشير إليها من اللحظة التى بدئ فيها بتسميتها أعمالا فنية) تتمتع بالقدرة على تجسيد طاقات وجدانية متجمعة . وهذا يعنى انه من الممكن أن ينحت تمثال صغير او صورة لقوم معين بالطريقة التى تؤدى إلى مشاعر الشفقة او الرعب ، او الخوف او العجز امام المجهول . ونحن لا نعرف كيف يتم هذا - ولم يحدث أن سعى الفنان البدائى لخلق مثل هذه المميزات : انه مدفوع بواسطة بواعث وقوى لا واعية تنتمى إلى الحدس أو اللقانة . ولكن الشيء الذى أنتج يتمتع بقدرته فوق العقلية ، وربما كانت تحت العقلية :: انها تنتصب كرمز لقوى وابعاد فوق مستوى الفهم الانسانى .

لقد كان من المعترف به دائما - على الأقل من جانب النقاد الرومانسيين - أن مصدر اتجاه الفن انما يكمن فى تلك المناطق غير الواعية . فمن غير الممكن أن يبنى العمل الفنى بصورة عقلية - وحتى اتباع المدرسة البنائية يعترفون بتلك الحقيقة ، ولكن هل من الممكن للعمل الفنى الذى صمم لكى يتجاوب مع الشعوب المتحضرة فى العالم الحديث أن يسترد القوة التى تبعث الحياة فى العمل الفنى البدائى (لا بالنسبة للبدائيين وحدهم وانما بالنسبة لمن يدعون بالشعوب المتحضرة أيضا) ، يعتقد الكثيرون من الفنانين اليوم أن هذا ممكن فعلا ، كما قام بيكاسو فى التصوير وهنرى مور فى النحت بتطوير فنههم على أساس مثل هذا الاعتقاد . وقد يكون من واجبنا أن نستغنى عن بعض « الموانع » الحضارية التى اكتسبناها لكى نفهم مثل هذه الاعمال الفنية : فهى تخاطبنا بلغة ليست هى لغة الذهن الواعى ، بل انها حتى ليست هى لغة الحساسية المهذبة التى كانت من نتاج تقاليدنا الانسانية . وتتجاوب مثل هذه الاعمال الفنية - تجاوبا مباشرا - مع المستويات غير الواعية من حياتنا العقلية . ولكنها - على هذا الأساس - ليست أقل فنية بالضرورة لاننا نجد انه لكى يصل الفنان إلى تلك المستويات غير الواعية ، فإن عليه أن يستخدم نفس قوانين البناء التى يستخدمها أى فنان آخر يمارس أى نوع مختلف من الفن

اذ تبقى القوانين المتحركة في الفن على ما هي عليه وفي كل الازمنة . ولكن الهدف ليس هو نفس الهدف . وهذه هي نقطة الابتعاد عن مفهوم عصر النهضة عن الفن كما عبر عنه ميكلانجلو . فنحن نستخدم قوانين الفن ، وتكتيكات الفن من أجل الوصول إلى أغراض مختلفة تماما - نستخدمها في بعض الأحيان لكي نعبر عن مظهر الأشياء ، وفي بعض الأحيان لكي نعبر عن حقيقة الأشياء ، وأحيانا لكي نجسد المثل ، وأحيانا لكي نكتشف المجهول ، بل نستخدمها في بعض الأحيان في محاولتنا لخلق نظام جديد للحقيقة وهي جميعا استخدامات مشروعة للفن ، وقد رأينا صورها جميعا في تطور فن النحت الحديث .

٨٢ - وقد كان فن النحت فنا ضائعا في إنجلترا منذ القرن الخامس عشر . وربما كان فنا ضائعا في أوروبا بوجه عام ، لأننا من الممكن أن نحتج بأن مفهوم النهضة بأجمعه عن فن النحت كان مفعوله زائفا . اذ لا بد لكل فرع من الفن من أن تكون له مبادئه المتميزة تلك المبادئ التي تقرها طبيعة المادة المستخدمة فيه كما تقرها الوظيفة التي ينبغي للعمل الفني المكتمل أن يؤديها . الا أنه حدث في القرن السادس عشر أن نسيت تلك المبادئ التي بعثت الحياة في فن النحت في اثناء العصور الوسطى . ومن السهل أن نرى الآن السبب في نسيانه . لقد أعيد اكتشاف فن اليونان وروما الكلاسيكي ، وتجاوب هذا الفن تجاوبا هائلا مع الفزعة الانسانية الجديدة في تلك المرحلة . بيد أن مثالي عصر النهضة ، بدلا من أن يستعيدوا التجارب الروحية التي عاشها الرجال الذين انتجوا ذلك الفن الكلاسيكي ، فانهم قد ثابروا على نقل مظاهره الخارجية والنسخ عنها - مع التلاؤم - بالطبع - مع المشاعر السطحية لعصرهم هم . ومن الممكن أن نضع الكثير من الامثلة ونوضح الكثير من الخصائص لنضيفها إلى هذا الكلام العام ، في أي مناقشة أكثر شمولا لذلك الموضوع . فقد يكون من الواجب - على سبيل المثال - أن نوضح تماما أن مثالين معينين ، من أمثال « دونا تيللو » و « ديزيديريو داسيتيناوا » ، و « أجوستينو دى داشيو » ، بل وحتى ليوناردو دافنشى ، الذين اذا ما نظرنا إليهم من وجهة نظر حديثة ، قد يبدو كما لو كانوا يقفون على عتبة عصر النهضة ويمثلونه ، إلا أننا ، ومن وجهة نظر تاريخية حقيقية نستطيع أن نفسرهم بطريقة أكثر اقناعا بكثير باعتبارهم ثمرة للعصور الوسطى أو أقصى درجة من درجات تطور تلك العصور ، انهم انما يمثلون تطور العصر القوطي

أكثر منهم روادا لعصر جديد . ونرى مرة ثانية في العصر الباروكى وعصر
الروكوكو فنانين ، على الرغم من أنهم قد دفعوا مبادئ فن النحت إلى نقطة
الانفجار ، إلا أنهم بالفعل قد برروا أعمالهم بأساليبهم الفنية المنتصرة .
إلا أننى أقول أنه مهما عظمت القيم التى نعترف بها لفن النحت داخل القارة
في عصور النهضة والباروك والروكوكو ، إلا أن هذه الفنون لا تهتمنا الآن في
مناقشتنا الحالية ، لأن انجلترا لم تساهم أبداً بأي قدر ملحوظ في تلك المدارس
الثلاث . ويمكننا أن نقول دون مبالغة أن فن النحت كان ميتاً في انجلترا طيلة
قرون أربعة ، واعتقد بدون مبالغة أيضاً - أن هذا الفن قد ولد من جديد في
أعمال هنرى مور .

وقد يكون مستر مور هو آخر من يزعم لعمله الأصالة الكاملة . وقد ولد
هنرى مور في كاسفلورد بيور كشاير سنة ١٨٩٨ ، وقد استفاد من عمله
بتجارب رجال أكبر منه سناً ، نسجل منهم جاكوب ابشتين وأريك جيل ،
وأجانب معينين مثل برانكوزى وزادكين . ولكن هنرى مور يقف على رأس
الحركة الحديثة في انجلترا ، بفضل ثقته بنفسه وثباته في ميدانه ، ومهما كان
رد فعل الرجل العادى إزاء أصالة تلك الأعمال الفنية ، إلا أنه سيكون مضطراً
إلى الاعتراف لها بالتعبير عن هدف ثابت لقوة عظيمة ، قوة إرادة شخصية
تسيطر على المادة والشكل اللذين يرفضان الخضوع لقيود أى تقاليد سابقة .
ومع ذلك ، فإنه ليس من السهل أن نتقبل الأوضاع الغريبة ، أو النغمات
الشاذة ، التى تتخذها أو تصدرها مثل تلك الشخصية المتفردة ، وحتى
ما امتلك المرء ، ما يمكن أن يدعى - بدون أى نية للتظاهر أو الاستعلاء
« وجهة نظر حديثة » ، فإن عليه أن يداوم على صنع نفسه ببطء شديد في قلب
هذا العالم ذى الأشكال الغريبة ، أنها ليست أشكالاً واضحة - فلماذا يجب أن
تكون كذلك ؟ هل حدث أن كان أى عمل عظيم من أعمال الفن واضحاً - في
لحظة ظهوره - في نظر عابر السبيل ؟

ولكى نقيم - أو لكى نبدأ في تقييم - عمل هنرى مور ، نرى أنه من
الضرورى أن نعود إلى مبادئ فن النحت التى نوقشت في الفصل السابق .
ما الذى يميز النحت باعتباره فناً ؟ من الواضح أن ما يميزه هما مادته
وتكنيكة : النحت هو فن حفر أو قطع مادة ذات صلابة نسبية . وتبدل الكلمة
نفسها على الكثير من هذا المعنى ، وليست هناك ضرورة لتوسيع هذا

التعريف . وحينما نبلغ نقطة التحقيق الفعل لهذه العملية فأننا نواجه ذلك السؤال الجوهري ، ما الذى سينتجته المثال ؟ وقد أجاب الفنانون على هذا السؤال طيلة السنوات الأربعمئة الماضية قائلين : أننا سننتج كتلة من الحجر أو الرخام لنصنع منها صورة للسيد الدرمان جونز أو الأنسة سيميكنز متخذة وضع فينوس ، أو صورة لأسد محتضر أو بطة طائرة ، وطالما تعجب الناس من العبقرية التى يحقق بها الفنانون مثل هذا الهدف العسير . أما الهدف الذى كان يسعى اليه مثال كهنرى مور ، فإنه لم يكد يشترك فى شيء مع هذا الهدف . أنه لم يضع فى اعتباره مطلقا الشكل الظاهرى للموضوع (إذا كان هناك مثل هذا الشكل !) الذى يستلم منه عمله الفنى . أن اهتمامه الأول منصب على المادة التى سيعمل عليها . فإذا ما كانت تلك المادة حجرا ، فإنه سيفكر فى بناء الحجر ودرجة صلابته ورد فعله تحت ضربات أزميله ، وسيفكر فى الطريقة التى تأثر بها هذا الحجر بالقوى الطبيعية مثل الرياح والماء ، إذ أن هذه القوى ، قد كشفت على مدى الزمان عن المميزات الفطرية للحجر نفسه . وسيسأل نفسه فى النهاية عن أفضل شكل يمكن له أن يصنعه من تلك الكتلة بالذات ، من الحجر الذى أمامه ، فإذا ما كان هذا الشكل مثلا ، هو شكل امرأة مضطجعة ، فإنه سيتخيل (وهذا هو العمل الذى يستثير حساسيته الخاصة أو بصيرته) كيف كان من الممكن أن تبدو امرأة مضطجعة إذا ما تحول اللحم والدم إلى ذلك الحجر الذى أمامه - الحجر الذى يتمتع بأسسه الخاصة للشكل والبناء . كان من الممكن حينئذ لجسد المرأة ، كما يبدو بالفعل فى بعض تماثيل مور ، أن يتخذ صورة سلسلة من التلال . وعلى ذلك ، فإن النحت ليس « عملية مضاعفة للشكل والملاح » ، أنه بالاحرى « ترجمة للمعنى » من مادة معينة إلى مادة أخرى ، ويبدو لي هذا الكلام بسيطا بما فيه الكفاية وليس من الصعب تقبله ، ومع هذا فهو المفتاح الوحيد الذى نحتاجه لفهم أعمال نحت فنان مثل هنرى مور ، وعلى ذلك فأننا لا نفهم السبب فى كل تلك الصعوبة التى يظهرها الرجل العادى أمام عمل من هذا النوع .

وهناك مبدأ آخر يتضمنه ذلك المبدأ الأول ، أنه أكثر خفاء ، إلا أنه مبدأ أساسى من أجل خلق قطعة كاملة من النحت ، ويمكن أعظم نجاح حققه مور ، وهو النجاح الذى يميزه من معظم معاصريه ، يكمن بالتحديد فى فهمه وتثبته من ذلك المبدأ . أنك إذا كنت تترجم أو تنقل شكلا من مادة معينة إلى شكل من مادة أخرى فإن عليك أن تخلق ذلك الشكل من الداخل إلى الخارج . ومعظم فن

النحت ، حتى النحت المصرى القديم على سبيل المثال يخلق الكتلة عن طريق تركيب يحتوى على كل من الجانبين . أننا لا نستطيع أن نرى كل محيط كتلة ذات شكل مكعب ، ولهذا فإن الفنان يقوم بالسير حول كتلته الحجرية محاولا أن يجعلها مرضية من كل زوايا النظر إليها . وهو يستطيع بهذا الشكل أن يمضى طويلا في طريق النجاح ، ولا يمكن أن يكون ناجحا مثل ذلك الفنان الذى تبدو عملية الخلق لديه كما لو كانت عملية ذات أبعاد أربعة ، عملية متنامية من قلب تصور معين كامن بشكل فطرى في الكتلة نفسها . فالشكل اذن ، هو نوع من الحدس أو الرؤية الداخلية للسطح يقوم بها الفنان بطريقة تخيلية ، هذا الحدس الذى يستقر في مركز ثقل الكتلة القائمة أمامه . وتحت ارشاد أو هداية هذا الحدس ، يتحول الحجر ببطء من حالة وجود ذاتى مفترض إلى حال مثالية من حالات الوجود . ولا بد أن يكون هذا هو - قبل كل شيء - الهدف الأول لكل نشاط فنى (٥٠)

١٨٢- أما باربارا هيبورث فهي مثالة تطور عملها ، في خلال الخمسة عشر عاما الأخيرة إلى نوع من « التجريد » الخالص ، الذى يدفع المتفرج العابر إلى أن يربط بين فنها وبين هندسيات الاشكال المصممة برباط وثيق . لقد عرف الاغريق معرفة جيدة ، الفكرة القائلة بأنه من الممكن للعناصر الشكلية في الفن أن تفسر طبقا لقوانين محددة من قوانين الأرقام أو العلاقات النسبية . بل وربما عرف المصريون القدماء هذه الفكرة قبل هذا ، وقد وضع أفلاطون في اعتباره امكانية وجود فن قائم على تلك القوانين بدلا من التقليد المباشر للطبيعة . وفي فترات مختلفة من تاريخ الفن ، تخل الفنانون بشكل كامل عن الواقعية التمثيلية ، ربما لشعورهم بأن العالم كان أضخم من أن يتصوروه (ربما كما كان الأمر في العصر الحجري الحديث أو في عصر الفيكنج) . وأما لأنهم شعروا بأنه كان هناك شيء من الضلال أو الزندقة في تقليدهم لما خلقه الله (كما حدث في الحضارة العربية أو الاسلامية) . ولكنه لم يحدث - الا في

(٥٠) عالجت أعمال هذا المثال بتطويل أكبر في مقدمتى لكتاب « هنرى مور: أعمال النحت والرسم » (لان هامفريس ١٩٤٩) أما صور أعمال كل الفنانين المشار إليهم في الفقرات من ٧٧ - ٨٢ فهي موجودة في الطبعة الأخيرة من كتابي « الفن الآن فابر - ١٩٤٨ » .

عصرنا الحديث - أن تطور نوع لا تمثيل من الفن باعتباره أسلوبا مستقلا ومكفيا بذاته ، متحديا عملية مقارنته بالأساليب المعاصرة الأخرى (الواقعية والانطباعية والتعبيرية والسيرالية .. الخ) ، وتعرف هذه الحركة الجديدة معرفة شائعة باسم « الفن التجريدى » ، ذلك الاسم الذى نعى به الفن المتخلص أو المتحرر من الطبيعة ، الشكل الجوهري أو الخالص والمتجرد من التفاصيل المحددة . والمصطلح ليس مقنعا تماما ، كما أنه قد حدث أن اقترحت مدارس عدة - من قلب هذه الحركة - أسماء بديلة ، بل وتبنت هذه الأسماء (مثل التركيبية التكعيبية - والتجسيدية الجديدة - والبنائية - والسوبرمائية .. الخ) ولكن هذه الشعارات كثيرا ما تشير إلى هدف متميز (فالبنائية على سبيل المثال ، تنكر أى علاقة لها بالطبيعة ، بل وتنكر حتى وجود أى علاقة لها بالبناء الشكلى للمادة ، أو بالأشكال التى تتخذها الأحياء الدقيقة) . ومن الممكن للمصطلحين العامين الواقعية والتجريدية ، أن ينفعا بصورة جيدة في إبراز الطرفين المتقابلين للتعبير في الفن .

هناك فنانون تجريديون يتمتعون بصرامة قاطعة ولا يحددون أبدا عن ممارستهم للفن ذى الشكل الخالص - والمصور الهولندى - بييه موندريان مثال على ذلك . كما يوجد أيضا - بالطبع - كثيرون من الفنانين الواقعيين الذين لا يحلمون أبدا بتصوير - مؤلفات - تجريدية . وكان هناك فنانون تجريديون تنكروا لأهدافهم التجريدية وعادوا إلى الفن الواقعى . كما كان هناك فنانون واقعيون يتمتعون بموهبة كبيرة تنكروا فجأة لواقعيتهم واتجهوا إلى التجريد . ومع ذلك فقد كانت هناك مجموعة أخرى لم تر من الأسباب ما يمنعها من التردد بين الأسلوبين ، وإلى هذه المجموعة تنتمى باربارا هيبورث .

كان أول إنتاج لها (١٩٢٩ - ١٩٣٢) ذا نزعة طبيعية - قائمة في معظمها على ملاحظة الشخصية الإنسانية عن قرب . ويتمتع بعض من تلك الأعمال من أعمال الحفر المبكرة بجمال عظيم ، ولكننا نلاحظ أن التأكيد على العناصر الشكلية الخالصة يتزايد بالتدرج ، حتى تحقق في النهاية التحرر الكامل من النموذج ، واختفت كل إشارة إلى الموضوعات الطبيعية (وأصبحت العناوين على سبيل المثال « أشكال » ، و « دوائر » ، « أجواء » ، « مخروطات » بدلا من « الأم والطفل » .. الخ) . وبعد فترة امتدت طيلة عدة سنوات عادت باربارا هيبورث مرة أخرى فعرضت مجموعة من الأعمال التى ساد فيها الطابع

الواقعي . أما الشيء الذي يدهشنا في هذا العمل الأخير . فليس هو طابعه الواقعي وإنما عمق الاحساس غير العادي فيه . لقد خرجت باربارا هيبورث من قلب مرحلة التجريد وقد تضاعف احساسها بالأشكال الطبيعية بصورة عظيمة ، وتطور تكتيكها في قوته وثباته ، واكتسبت لشدة دهشتنا قيمة واقعية من نوع رفيع في دراميته وفي اتساعه .

وتنقسم صورتها ورسوماتها الجديدة ، (التي تنفذ الكثير منها بأسلوب فني يجمع بين ألوان الزيت والقلم) إلى مجموعتين - دراسات انسانية لنساء عاريات ، ومناظر من المستشفيات . والمجموعة الأخيرة هي التي تتمتع بقوة وإثارة توترها واتساعها . فالمستشفى موقع درامي بالطبع - ونحن نتحدث عن « مسرح » العمليات ، وقد أخذت باربارا هيبورث من هذا المسرح موضوعاتها بشكل عام . أننا نرى الخوف والألم وقد تحولوا إلى شيء جليل مركز في هدف الجراح الخلاق ، متجمع بين يديه الحساستين ، وفي قلب وجوه المرضى الصبورة ، اللاتي وقفن عند الجانبين مثل الجوقة الأغريقية . لقد كان رمبراندت وغيره من المصورين الهولنديين مغرمين بمثل تلك الموضوعات ولكننا لا نذكر عادة ذلك النوع من واقعيتهم تماما كما لا نذكر النزعة الانسانية الصارمة في القرن الخامس عشر في ايطاليا . كما ان هناك احساسا بشكل النصب التذكاري لا يتأتى الا للفنانين العارفين بالشكل المجرد ، وقد عرف الفنانون الايطاليون معرفة جيدة فن الهندسة التجريدية . وفي حالة مثل حالة باربارا هيبورث (كما في حالة هنري مور الموازية) نرى ان ذلك الاحساس بالنصب التذكاري الذي وضع في تماثيلها الواقعية إنما يرجع إلى ممارستها لفن ذي شكل خالص .

ولا شك ان الفن المجرد (وأنا استبعد هنا النزعة البنائية التي نوقشت في نهاية الفقرة رقم ٨٢ -) ، مثله في ذلك مثل الفن الواقعي ، مهدد بخطر التدهور نحو النزعة الاكاديمية . فهو يفشل في تجديد قواه من مصدر كل الأشكال ، هذا المصدر الذي لا نقول انه الطبيعة وحدها ، بقدر ما نقول انه الدوافع الحيوية التي تحسم تطور الحياة نفسها . ومن الممكن أن نشير لهذا السبب وحده إلى أن التردد فيما بين التجريد والواقعية هو شيء مرغوب فيه ، بالنسبة لأي فنان . ولا يعني هذا أنه لا بد من معاملة الفن التجريدي باعتباره تمرينا أوليا من أجل ممارسة الفن القومي . فالفن التجريدي يوجد بذاته هو .

ولكن التحول من أحد الأسلوبين إلى الآخر . من الواقعية إلى التجريد ومن
التجريد إلى الواقعية ، ليس في حاجة إلى أن يرتبط بأى عمليات سيكولوجية
عميقة . أنه ليس سوى تغير في الاتجاه ، ثم في الهدف . أما الشيء الثابت
المستقر فهو الرغبة في خلق حقيقة وعالم متلاحم من الصور الحية . وسيتم
التعبير ، على أحد الطرفين المتقابلين ، عن هذه « الرغبة في التشكل » عن
طريق خلق ما يمكن لنا أن نسميه صوراً « حرة » طالما أننا لا نزع أن الحرية
تشير إلى أى افتقار إلى النظام الجمالى ، وعلى الطرف المقابل الآخر سيتم
التعبير عن الرغبة في التشكل عن طريق التأكيد الانتقائى على بعض جوانب
العالم العضوى الذى نستطيع رؤيته باعتباره أسمى درجات ادراكنا لحيوية
ورشاقة الجسم الانسانى . وتعبّر بعض كلمات باربارا هيبورث عن هذا
التناقض بصورة كاملة : « أن العمل على أساس واقعى إنما يفهم قلب المرء
« بحب » الحياة الانسانية والأرض . ويبدو العمل على أساس تجريدى كما
لو كان يحرر شخصية المرء ويزيد من حدة تصورات ، حتى أن الشيء الذى
يحرك الانسان بهذه الصورة العميقة عندما يتأمل الحياة نفسها إنما هو
احساسه بكيئتها ووحدتها وتماسكها الداخلى : الاجزاء تاتى في مكانها
السليم ، والتفاصيل هامة ودالة على حدة المجموع » .

إن مجموع ميدان الفن نفسه هو ما يصوره هذان الطرفان المتقابلان ،
واللذان يبدوان الآن كما لو كانا شيئاً في مقدرة العقل الواحد أن يمتلكه وإن
بحققة .

٨٣ - لقد أخذت في تلك الملاحظات ، بوجه عام ، وجهة نظر المتفرج . وقد أحب الآن أن أفكر - باختصار - في عملية الفن - من وجهة نظر الرجل الذي يصنع عملا فنيا . ماذا يفعله ؟ ولماذا يفعله ؟ ولأن يفعله ؟ وإذا نجيب على تلك الأسئلة ، فربما استطعنا حينئذ أن نقول ما هي وظيفة الفنان بين الجماعة - وماذا يعنيه الفن بالنسبة لنا جميعا ، وأى مكان ينبغي أن تمنحه آياه في تنظيمنا الاجتماعى .

٨٤ - لقد عبر تولستوى عن تعريفه الشهير للفن في تلك الكلمات : « تبدأ المسألة بأن يستثير المرء في نفسه إحساسا سبق له أن خبره أو مر به ، وإذا يستثيره المرء في نفسه ، فإنه باستخدام الحركة والخطوط والألوان والأصوات أو الأشكال التى يتم التعبير عنها بالكلمات يحاول أن ينقل ذلك الاحساس حتى يمارس الآخرون الاحساس نفسه .. هذا هو النشاط الفنى .

« الفن نشاط انسانى يتكون من أن يحاول واحد من الناس أن ينقل بوعى ، مستخدما إشارات خارجية معينة ، يحاول أن ينقل إحساسات معينة ، عاشها هو ، ثم يتأثر الآخرون بهذه الاحساسات ويعيشونها هم أيضا » .

٨٥ - تقترب هذه النظرية ، حتى بالطريقة التى عبر بها تولستوى عنها ، من نظرية وردزورث عن الشعر التى تقول بأن الشعر « يتخذ أصوله من المشاعر المتجمعة في هدوء وسكينة .. ويستمر الشاعر فى تأمل العاطفة حتى

يختلف الهدوء تدريجيا عن طريق نوع من ردود الفعل . ثم تستعاد نفس العاطفة بالتدريج ، وهى التى تنتمى إلى ذلك الذى كان من قبل موضوعا للتلامل ، ثم تتواجد بنفسها - فعلا - فى العقل . وتتشابه نظرية تولستوى فى الفن . تشابهها مدهشا من جوانب أخرى مع نظرية وردزورث فى الشعر . فيتشابهان ، مثلا ، فى إصرارهما المشترك على وضوح الفن وإمكانية فهمه ، وعلى إمكانية تداوله وسهولة ذلك على الناس . أن عبارة وردزورث التى تقول « انسان يتحدث إلى الناس » ، هى الوصف الكامل للفنان المثالى فى نظر تولستوى ، كما ترى نداء وردزورث ومطالبته بأسلوب شعري معتمد على « لغة الناس العادية » يتردد صداه مرات ومرات فى مقال تولستوى .

٨٦ - لابد لنا من مقارنة هذا الوصف النظرى لعملية الابداع بوصف دقيق قدمه فنان ممارس للفن . وأنا لا أزعم لمثل تلك الأقوال أى امتياز خاص لأنه من الممكن للفنان ، ومن المؤكد أن هذا قد تم فعلا ، أن يقول من الهراء ما هو أسوأ مما يقوله الناقد . فالفنان ليس معدا ، أو مهيا بما فيه الكفاية لكى يصف عملياته السيكلوجية الخاصة . ولكن الفنان الحديث قد غرس فى نفسه القدرة على ملاحظة ذاته ومراقبتها - لقد كان مضطرا إلى أن يفعل ذلك كدفاع عن نفسه .

ولقد سبق لنا أن اقتطفنا بعضا من تعليقات سيزان . كما أن الأقوال والكتابات المختلفة التى نشرها هنرى ماتيس لا تقل قيمة عن تعليقات سيزان . وقد حدث سنة ١٩٠٨ أن أدلى ماتيس إلى مجلة فرنسية ببعض « ملاحظات مصور » وهى التى سأقتطف منها فقرة أو فقرتين :

« لا يوجد التعبير - بالنسبة لى - فى العاطفة التى تشع من أحد الوجوه أو التى تتضح بأحدى الإشارات العنيفة . وإنما يكمن التعبير فى مجموع بناء صورتى ، المكان الذى يشغله الأشخاص ، المساحة الخالية من حولهم ، العلاقات النسبية : كل شيء يلعب دوره . أن التأليف هو فن تنظيم العناصر المختلفة التى يستخدمها الفنان بهدف التعبير عن مشاعره ، وتنظيمها بصورة زخرفية . ففى الصورة ، سيكون كل جزء مستقل مرئيا وسيتخذ ذلك الوضع المعين رئيسيا كان أم ثانويا ، الذى يلائمه بأكبر قدر . وكل شيء لا نفع فيه للصورة ، ضاربها لهذا السبب نفسه . والعمل الفنى يتضمن تناغما يربط بين كل الأشياء une harmonie d'ensemble وهذا يؤدى إلى أن كل تفصيلة

زائدة عن الحاجة ، ستشغل مكانا في ذهن المتفرج كان من الواجب أن تشغله
تفصيلة أخرى ضرورية .

ثم يصف ماتيس بعد هذا طريقته في الرسم :

« أننى إذا ما رسمت بالترتيب على قماشة رسم بيضاء مساحات من الأزرق
بالأخضر بالأحمر ، فإن كل مساحة من المساحات التى رسمت قبل أنما تفقد
بعضا من أهميتها مع كل لمسة جديدة للريشة . ولنفترض أن على أن أصور
منظرا داخليا : أننى أرى أمامى رداء فضفاضا ، وهو يعطينى إحساسا باللون
الأحمر ، وهكذا فإننى أضع من اللون الأحمر ما يكفينى . وتقوم علاقة معينة
بين هذا الأحمر وبين لون القماشة الأبيض . وحينما أضع إلى جانبيه لونا
أخضر ، ثم أمثل الأرضية باللون الأصفر ، فستقوم بين هذا الأخضر وذلك
الأصفر ولون القماشة الأبيض علاقات أخرى . ولكن تلك النغمات المتبادلة
تخفف بعضها البعض ، فمن الضرورى إذن أن تتوازن النغمات
- و الدرجات - المختلفة التى استخدمها بالطريقة التى لا تؤدى إلى أن تدمر
الواحدة منها الأخرى . ولكى أتأكد من أن على أن أضع أفكارى ، كلا فى
مكانها من ذلك النظام العام : فلسوف تقوم العلاقة بين تلك الدرجات المختلفة
بالطريقة التى تبدو بها أنها تتصاعد إلى أعلى ، بدلا من الهبوط إلى الأسفل .
ثم تأتى تركيبة جديدة من الألوان - بعد التركيبة الأولى - لكى تؤدى إلى
تصوير فكرتى كاملة فى مجموعها . أننى مضطر إلى أن أبادل بين وضعيهما ،
وهكذا ستبدو صورتى كما لو كانت قد تغيرت كلية ، إذا ما حل الأخضر فيها ،
بعد تعديلات متتالية ، محل الأحمر وأصبح هو اللون الغالب . »

يوضح هذا الكلام - إلى درجة كبيرة - كيف يبنى تناغم لونه معين فوق
لوحة الرسم . ومع ذلك ، فسيحمانا هذا الكلام إلى ما هو أبعد من تصميمات
الطباعة اليابانية الملونة ذات البعدين . ولكن ماتيس ، إذ يقدم توضيحا أكثر
عمقا غى نفس المقال ، فإنه سيساعدنا على الفهم إلى حد كبير :

« تتلخص المسألة فى توجيه انتباه المتفرج بالطريقة التى تؤدى به إلى أن
يركز ذهنه على الصورة ، ولكنه يفكر فى أى شئ فيما عدا ذلك الموضوع بالذات
الذى أردنا أن نصوره ، أن نستوقفه دون أن نقيده ، أن نقوده إلى ممارسة
التجربة التى عبرت عنها طبيعة الإحساس المعين . ليس من الضرورى على

المتفرج أن يحلل - فلسوف يكون هذا تقييدا لانتباهه لا فكاه منه - كما أنه من المخاطرة أن نقيم تحليلا عن طريق تبادل للمراكز شامل بصورة كبيرة . ولقد أصبحت المشكلة بالنسبة لنا هي في المحافظة على اتساع لوحة الرسم ونصباعتها بينما نحاول الاقتراب من درجة التماثل مع الواقع . والمتفرج يسمح لنفسه - بطريقة مثالية - وبدون أن يعرف - بأن يربط نفسه بنظام الصورة إلى mechanism of the picture فعلى المرء أن يحترس من التحركات المفاجئة من جانبه ، حتى من التحركات التي قد لا يلاحظها هو : على المرء أن يخفى ما يصطنعه من الحيل بقدر ما يمكنه .

٨٧ - سيثبت لنا أن ثمة قدرا كبيرا من الاتفاق بين تولستوى وماتيس . وقد يتلخص الاختلاف بينهما في كلمة واحدة : « الاتصال communication فتولستوى لا يتطلب من الفنان أن ينجح في التعبير عن مشاعره فحسب ، وإنما في نقلها أيضا . واعتقد أن تلك كانت هي الغلطة التي وضعته في مثل تلك المصاعب . لأنك إذا ما وضعت الفنان ومشاعره على أحد الجانبين ، فإلى من « سينقل الفنان مشاعره على الجانب الآخر ، من الطبيعي أن يجيب تولستوى قائلا : إلى كل إنسان . فإذا كان ذلك حقا ، فسيكون على الفن أن يكون من الحدق والمهارة بحيث يستطيع أبسط فلاح أن يفهمه . وهكذا ، سيكون علينا أن نقول وداعا يا يوريبديدز ودانتى وتاسو وميلتون وشكسبير وباخ وبيتهوفن وجوته وايسن - وداعا في الحقيقة ، لما يقرب من كل شيء ، فيما عدا أقاصيص الكتاب المقدس ، والأغنيات الشعبية والأساطير و « كوخ العم توم » و « أغنية عيد الميلاد » . إن النظرية - أي نظرية - هي عمل معقد من أعمال الميكانيكا ، فهي لا تحتاج إلا إلى وضع جزء صغير منها أو وحدة دقيقة في غير موضعها لكي تصبح كلها خطأ كبيرا واحدا ، ولكي تتساقط أشياء مبعثرة . أن التعديل الذي أريد وضعه لتعريف تولستوى ، لكي أجعله يتفق مع أقوال ماتيس ، ولكي أجعله يتفق مع ما هو أهم من ذلك ، مع الحقائق نفسها ، تعديل بسيط جدا . اننى أقول بأن وظيفة الفن ليست هي أن ينقل « الاحساس » إلى الآخرين من أجل أن يمارسوا نفس « الاحساس » ويخبروه . ليست هذه سوى وظيفة أكثر أشكال الفن فجاجة « موسيقى البرنامج » والميلودراما والحكايات العاطفية وما شابهها . إن الوظيفة الحقيقية للفن هي التعبير عن « الاحساس » ونقل « الفهم » وهذا هو ما تحقق منه

الأغريق بصورة كاملة ، وهذا هو ما عناه أرسطو ، كما اعتقد ، حينما قال بأن هدف الدراما هو أن تظهر مشاعرنا . اننا نأتى إلى العمل الفنى ونحن محملون فعلا بتمقيدات وجدانية معينة ، ونحن لا نجد فى العمل الفنى الاصيل الحقيقى تحقيقا لتلك المشاعر أو تطابقا معها ، وانما نجد السلام والسكينة والاتزان العقلى . ليس هناك ما هو أكثر سخفا وعبثا من مشهد شاب متسنع مفتعل ، يحاول أن يستنبت شعورا معيناً امام عمل فنى عظيم ، ذلك العمل الفنى الذى تحول فيه كل وجدان الفنان إلى حرية ذهنية مطلقة . حقا ، يثير العمل الفنى فينا ردود فعل فيسيولوجية معينة : فنحن نعى الايقاع والتناغم والوحدة ، وهذه الخواص تؤثر على أعصابنا ، ولكنها لا تثيرها كثيرا بقدر ما تهدئها ، وإذا كان لا بد لنا من أن ندعو الحالة الناتجة فى العقل حينئذ - شعورا وجدانيا - (هذا إذا تحدثنا على أساس سيكولوجى) فانه شعور مختلف ، اختلافا كليا عن ذلك الذى يمارسه الفنان ويعبر عنه فى عملية خلق العمل الفنى . ومن الافضل أن نصفها بأنها حالة من التعجب والاعجاب ، أو ندعوها ، بطريقة أكثر برودا ولكن أكثر دقة ، حالة تعرف على شيء جديد . أن احترامنا لفنان ما ، انما هو احترامنا لرجل استطاع أن يحل مشكلتنا الوجدانية ، مستخدما فى ذلك مواهبه الخاصة .

٨٨ - اننا إذا ما فهمنا ذلك الكلام بصورة واضحة ، فسيختفى التساؤل عن وضع الفن فى المجتمع . وقد كان الأغريق - فى هذه المسألة أيضا - أعقل منا ، فقد كان اعتقادهم ، الذى يبدولنا متناقضا على الدوام ، بأن الجمال انما هو خير اخلاقى ، أقول أن اعتقادهم هذا كان حقيقة بسيطة . إن الخطيئة الوحيدة هى القبح ، ونحن إذا ما أمنا بذلك بكل كياننا ، فسيكون بإمكاننا أن نترك كل أنشطة الانسان الروحية الأخرى لكى تعتنى بنفسها . وهذا هو السبب فى اعتقادى بأن الفن أكثر أهمية بكثير من كل من الاقتصاد والفلسفة ، فهو المقياس المباشر لرؤية الانسان الروحية . فإن كانت تلك الرؤية جماعية فانها تصبح ديننا ، وعلينا أن نذكر أن حيوية الفن فى خلال القسم الأكبر من التاريخ انما ترتبط ارتباطا وثيقا بشكل ما من أشكال الدين ، الا انه قد حدث بالتدريج ، كما أشرت من قبل ، أن بدأت تلك الرابطة فى الانفصام فى خلال المائتين أو الثلاثمائة من الاعوام الأخيرة ، وليس هناك ما يبشر - بصورة سريعة - بقيام ارتباط جديد بينهما .

٨٩ - لن ينكر أحد العلاقة العميقة القائمة بين الفنان والمجتمع ، فالفنان يعتمد على المجتمع - وهو يحصل على تغمته وإيقاعه وقوته من المجتمع الذى هو عضو فيه . إلا أن الشخصية الفردية لعمل الفنان إنما تعتمد على ما هو أكثر من أولئك الثلاثة : فهي تعتمد على ارادة محدودة تسعى إلى التشكل ، تكون هى نفسها انعكاسا لشخصية الفنان ، وليس هناك فن ذو دلالة يخلو من أثر لفعل تلك الارادة الخلاقة . وقد يبدو أن هذا سوف يوقعنا فى تناقض معين ، فإذا لم يكن الفن - كلية - هو نتاج الظروف المحيطة به ، وكان هو التعبير عن ارادة فردية ، فكيف يمكن لنا أن نفسر التشابه المدهش بين أعمال فنية تنتمى إلى مراحل متميزة من التاريخ ؟

٩٠ - لا يمكن أن يفسر هذا التناقض إلا بصورة ميتافيزيقية تتجاوز قيم الفن المطلقة ، الفرد وزمانه وظروفه . فهؤلاء يعبرون عن نسبة مثالية أو تناغم مثالى لا يستطيع الفنان أن يتمكن منهما إلا بفضل قدراته الفطرية . وعندما يبدأ الفنان فى التعبير عن رؤياه الحدسية الفطرية فانما سيستخدم المواد التى وضعتها ظروف زمانه فى يديه : ففي مرحلة سيحفر جدران كهفه وفى مرحلة أخرى سيشيد أو يزخرف معبدا أو كاتدرائية ، وفى مرحلة ثالثة سيصور على لوحة الرسم من أجل جماعة محدودة من ذوى الدراية . والفنان الحقيقى لا يبالى بالمواد والظروف المفروضة عليه ، فهو يقبل أى ظروف كانت ، ما دام قد أمكن استخدامها من أجل التعبير عن ارادته ورغبته فى التشكل . وفى تقلبات التاريخ الأوسع ، تكون جهوده هدفا للتمجيد أو للزوال فتقدس وترتفع أو يصرف الناس أنظارهم عنها ، كل ذلك يتم على أيدي قوى لا يمكنه التنبؤ بها ، تلك القوى التى لا يمكنها أن تفعل شيئا - إلا القليل - للقيم التى هو مفسرها وموضحها والدليل عليها . أما إيمانه هو ، فهو مؤمن بأن تلك القيم - مع كل ذلك - إنما هى جزء من صفات الانسانية وقسماتها الأبدية .

تعليقات الترجمة

١ - نظر كروتشه إلى الفن في كتابه « علم الجمال واللغة العامة » ، بوصفه تعبيراً عن الخيال أو بوصفه « حدساً أو مشاهدة عقلية » ، للعلاقات الشكلية القائمة بين موضوعات الواقع وظواهره أى أن الفن لا يمثل انعكاس هذا الواقع على عقل الفنان ومشاعره ، بقدر ما يمثل انعكاس « خيال الفنان وبصيرته » على الواقع .

ورغم أن مؤلف كتاب « معنى الفن » قد حكم على هذه النظرية بأنها أكثر النظريات السابقة وضوحاً ، إلا أنه يعود فيقرر أننا سنواجه صعوبة تطبيق مثل هذه النظرية التي تعتمد على مصطلحات غامضة مثل « الحدس والزرعة الفنية » .

تقوم نظرية كروتشه على رفض الارتباط الوثيق بين الفن المعين وأصله الإنسانى من ناحية ونشأته الاجتماعية من ناحية أخرى . ولكننا نعرف أن الفن ظاهرة اجتماعية . وهذه قضية لم يعد هناك من يتشكك فيها ، كما أن الفن ، باعتباره جزءاً من النشاط العقلي الذى يمارسه الإنسان ، إنما يتحدد عن طريق وضع الإنسان للعقل أو « عقلية » . وليس هناك شك أيضاً في أن هذه « العقلية » إنما تتحدد كنتيجة للمناخ الاجتماعى السائد سواء في جوانبه الجغرافية أو الاقتصادية أو السياسية أو الفكرية . فالفن يبدأ حينما يحاول الإنسان أن يعيد استثارة « شعور » معين ، وفكرة « معينة في نفسه » . كان قد سبق له معاناتها في ظل تأثير الواقع المحيط به . ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدماً « صورا » محددة ، تتشكل وفقاً لمستوى تطور هذا الإنسان العقلي من ناحية . ووفقاً للمادة المستخدمة في التعبير من ناحية أخرى سواء كانت هذه المادة هي جسم الإنسان نفسه في الرقص ، أو رموزاً لغوية « كلمات » في الشعر أو الأدب أو الأصوات في الموسيقى أو مواد طبيعية « الحجارة أو الفخار أو الخشب » في الفنون التشكيلية .

إننا لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين الحقيقة القائلة بأن العمل أقدم من الفن « وأن الإنسان - بشكل عام - قد نظر إلى الأشياء من وجهة النظر النفعية ، ما يضره منها وما يفيد ، ما يخيفه وما يألف . ثم لم يحدث إلا فيما بعد أن بدا في النظر إليها من وجهة النظر الجمالية ، ثم حاولت التعبير عن فكرته عنها وشعوره أزاها .

كما لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين أيضاً الحقيقة القائلة بأن الفن ظاهرة اجتماعية نشأت وتطورت - في ارتباط وثيق بتطور قوى الإنسان في مواجهة الطبيعة من ناحية . وبقدرة الإنسان على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى .

فالفن - من ناحيته الوظيفية في المجتمع - لا يختلف عن العلم الا في الاسلوب الذي يعالج به الواقع الاجتماعي أو الطبيعى أو الميتافيزيقى ، ذاته ، ذلك الواقع الذى يتخذ منه الفنان مادته ، فالفن محاولة انسانية - ذات طابع وجدانى - لتفسير الطبيعة والسيطرة عليها . وكان ذلك في مرحلة تاريخية بالتزلف إلى قوى الطبيعة ومحاولة استرضائها ، ثم أصبح أسلوب الفنان اشبه بالاكشاف ومحاولة « غزو » الطبيعة وفتح مغاليقها أمام عقل الإنسان ومشاعره بل و « الاستفادة » ، منها لامتاع حاسته الجمالية .

٢ (أ) - أبوللو بلغدير : تمثال مرمرى قديم ، من المعتقد انه نسخة رومانية لتمثال برونزى اقدم عهدا لتلقى النذور كان قائما في دلفى تذكارا لهزيمة الغاليين عند هجومهم على قدس أبوللو سنة ٢٧٩ ق . م . ويعد تمثال أبوللو بلغدير أروع تمثيل لنبل الجسم الانسانى

(ب) أفروديت ميلوس : تمثال مرمرى لأفروديت أوفينيوس ربة الحب والجمال الاغريقية الذى وجد في ميلو أوميلوس (في اللوفر حاليا) .

٣ (أ) - الباروك . هو الأسلوب الذى تلا النزعة الأسلوبية manherism

واستمر رغم تقلباته الكثيرة حتى القرن الثامن عشر . ويرى هذا الأسلوب (الباروكى) في أنقى صورة فيما يسمى بمرحلة « الباروك العليا » التى ترتبط أساسا بإيطاليا (روما بالذات) في الفترة القائمة بين عامى ١٦٣٠ - ١٦٨٠ ، وهذه هي فترة نضوج عملاق المدرسة الباروكية بريننى . وتتمثل هذه المرحلة في امتزاج فنون الهندسة المعمارية والتصوير والنحت التى تؤثر كمجموعة متكاملة على مشاعر المتفرج ، داعية اياه - مثلا - إلى المشاركة في الام القديسين ومصاعبهم . وتقوم قدرتها الايحائية على الضوء واللون ، وخلق نوع من الاستجابة العاطفية المباشرة . وقد اتخذ الشماليون عموما موقفا مضادا من المدرسة الباروكية نتيجة لارتباطها بالنزعة الكاثوليكية المحافظة والمضادة للإصلاح الدينى ، وارتباطها بالتراث الوثنى وبالتراث الآتى من حوض البحر الأبيض المتوسط عموما . ولكن عودة الثقة في الفن الدينى مرة أخرى في القرن ١٧ ، أثمرت نوعا من التقارب بين النزعة الشمالية « العقلية » وبين المدرسة الباروكية ، مما نتج عنه محاولة خلق أسلوب فنى جديد في أواخر القرن الثامن عشر .

(ب) - الروكوكو . في سنة ١٧١٥ ، مات لويس الرابع عشر ملك فرنسا أو « الملك الشمس » كما كان يدعى وعلى الفور ظهرت موجة من السخط على بذخه الهائل واسرافه الشديد الذى كان له تأثيره على بناء قصر فرساي ونزعته المعمارية « المتصنعة » وزخارفه الياذخة المهزومة . والروكوكو rococo كلمة جاءت عن الكلمة الفرنسية rocaille التى تعنى « نقوش الصخور » ، ويعبر المصطلح نفسه بصورة أساسية عن أسلوب للزخرفة الداخلية ، مناقض لأسلوب زخرفة قصر فرساي المفتعل ، ويقوم في جوهره على استخدام زخارف على شكل أقواس متقاطعة ومتقابلة وبلغ ذروته سنة ١٧٢٠ ، بتبنيه لنظرية الزخارف المتطابقة المتسلسلة القائمة على المنحنيات والأقواس .

٤ - ابشتين . (سيرجياكوب ابشتين) ١٨٨٠ - ١٩٥٩ . ولد في نيويورك وذهب إلى

باريس سنة ١٩٠٢ ، وعاش في إنجلترا سنة ١٩٠٥ . من المثاليين المجهدين الذين اثاروا ضجة كبيرة حول اعمالهم . وبدات الضجة حوله بالتمثيل التي صنعها لرابطة الاطباء البريطانيين سنة ١٩٠٧ ، وتتميز تماثيله البرونزية النصلية بضخامة ابعادها وملامحها غير العادية ، مما يرجع الى أسلوبه الخاص القائم على « تفضين » الملامح او « كرمشتها » ، متأثرا في ذلك برودان .

(ب) اريك جيل . نعمات ونقاش ومثال وكاتب انجليزي . تعد « مواقف الصليب » و « كاتدرائية وستمينستر » و « بروسبيرو وأريل » و « مبنى الاذاعة » أشهر اعماله للنحت .

٥ - Cantabrian هو الاسم الذي يطلق في علم الجغرافيا القديم على سكان ذلك القسم من اسبانيا الذي يقع جنوب خليج بسكاي . وقد اشتهر سكان هذا الاقليم بصمودهم في وجه الغزو الروماني « أوغسطس وأجريبيا » . ورغم خضوعهم للرومان الا انهم لم يعتبروا « ولاية » رومانية ابدا . ولخضر الباسك ، شعب جبال البيرينيه الشهير ، بانهم سلالة الكانتبريين المباشرة .

٦ - العصر الباليوليت هو العصر الحجري القديم ، « العصر النيوليتي » هو العصر الحجري الحديث و « العصر الأورينيكي والعصر المجدليني » : فترتان جاءتا في التقسيم الانساني والجيولوجي الذي وضعه علماء التاريخ الطبيعي (في مصادرنا - جونز وماندل ورس وورم وبول) ، عن كتاب « دهايلز الزمن » للاستاذين بيك وفليير (مطبعة جامعة أوكسفورد) . وتتميز الفترتان بأنهما قد جاءتا في أعقاب العصر الجليدي الرابع من ناحية ، وببدء الزراعة الجماعية المستقرة من ناحية اخرى ، وجاءت بينهما الفترة السولتريه التي بدا فيها استئناس الحيوان الزراعي .

٧ - النزعة الانيمية animism مصطلح يستخدم عادة لتعريف نظرية العالم الالماني : شتال Shtal الذي بدأ في أوائل القرن ١٨ بتطوير وتعديل النظرية الكلاسيكية القائلة باسناد المبادئ الحيوية الى الروح اي أن الروح هي العامل الذي يتحكم في وظائف الحياة الحيوانية العادية في الانسان ، بينما ترجع هذه النظرية نفس تلك الوظائف في الحيوان الى القوانين الميكانيكية للجسم . وتقول نظرية شتال بأن الانسان المتوحش يفسر كل الظواهر الخارجية بأفكار ناتجة من وعيه الخاص لها . وحينما بدأ في التفكير في نفسه ، قادته ظواهر النوم والاحلام والموت والاعماء الى الفكرة القائلة بأنه يتكون من جزئين - الجزء الأكثر وضوحا وهو الجسم - ثم جزء داخلي أكثر جوهرية وخفاء هو النفس أو الروح . وهذه الأخيرة قادرة على الانفصال عن الجسم في فترات متراوحة (اثناء النوم أو الغيبوبة) حيث تتجول بعيدا لتقوم بمغامرات مختلفة . فالموت إذن هو الانفصال النهائي والابدئ بين الروح والجسم . ولا يتضمن هذا الا الاضمحلال . والدمار للجسم ، اما الروح فلا تتأثر من ذلك بشئ . ويقول تايلور ، ويؤمن دايفي على كلامه ، إن هذا الاعتقاد عن انقسام الوجود الانساني الى الجسم والروح ، قد أدى لدى المتوحشين الى عبادة الاسلاف من ناحية ثم إلى النزعة التوتمية من ناحية أخرى . فالانيمية كانت مرحلة مبكرة من تطور الدين سبقت السحر والوثنية والتوحيد .

٨ - الطاوية : Taoism اسم أقدم وأهم اديان الصين القديمة . أسسه الفيلسوف الصيني لاوتسى . والاسم مشتق من اله لاوتسى الذى أطلق عليه « طاو » ومعناه الحرق « الطريق » أو المسار . لذلك فقد فسر لاوتسى الهه بأنه قد اكتسب المعنى الرمضى « لطريقة السلوك الصنيعة » ، كما أن كلمة « طاو » تشير الى « الكلمة » Logos . يرجع أصل كل الأشياء إلى طاو ، وتتطابق مع مشيئته . ثم إلى طاو تعود « ويمكن أن يوصف طاو بأنه ^(١) المطلق بمعنى كلية الوجود والأشياء ^(٢) عالم الظواهر ونظامه ^(٣) الطبيعة الأخلاقية لارجل الطيب والمبدأ الذى يسير عليه في أعماله .

٩ - ويزلى : Wesley جون ويزلى (١٧٠٣ - ١٧٩١) مصلح دينى انجليزى . اشترك مع أخيه تشارلز ويزلى في تأسيس كنيسة الميثوديين Methodists وكان له نشاط كبير في توطيد دعائم الحكم الانجليزى والكنيسة الانجيلية في أمريكا الشمالية أما ما يهنا فهو الإشارة الى محاولة ويزلى ربط الكنيسة الميثودية بحركة عمال المناجم في كنتزود ، وبرستول سنة ١٧٣٩ التى انفجرت نتيجة لنقص الطعام وارتفاع اسعاره .

١٠ - بوزويل . جيمس بوزويل (سنة ١٧٤٠ - ١٧٩٥) - كاتب ترجمة د - صامويل جونسون وتعد هذه الترجمة واحدة من اعظم الترجمات في عصرها . اشتهرت الترجمة بالمجهود الذى بذله بوزويل في جمع التفاصيل الدقيقة الكثيرة عن حياة جونسون ، وهى التفاصيل التى بنى عليها مادة كتابه « حياة صامويل جونسون » . ومن هنا جاء المصطلح « بوزويل Boswellian » للتعبير عن نفس طريقة بوزويل .

١١ - أوسيان : Ossian هو الشاعر الملحمى الذى زعم جيمس ماكفيرسون أنه مؤلف ملحمتى « فينجال » ، « تيمورا » . وقد هاجم النقاد هذا الزعم (في مصادرنا د - بلاير) على اساس مقارنة أعمال أوسيان الشعرية (الدرامية والفنائية) بأشعار الملحميين واناثيديهما .

١٢ - الفن واليهود باعتبارهم جنسا - قد نستطيع التسليم بأن الخصائص القومية العامة لشعب معين تلعب دورا معيناً في تشكيل قسما من هذا الشعب . ولا شك أن تلك الخصائص القومية انما تعتمد اعتمادا مطلقا على المناخ الاجتماعى السائد ، الجغرافى والاقتصادى والسياسى والفكرى . فالفن بوصفه ظاهرة اجتماعية وجزءا من البناء الفوقى أو العلوى للمجتمع ، يعكس مقدار تطور قوى الانتاج - البشرية والتكنولوجية - وتطور علاقات الانتاج على المستويين الاقتصادى والسياسى ، يعكسهما من خلال امتصاصات الفنان الاجتماعية والفكرية من ناحية ومن خلال تكوينه هو النفس والعقل الذاتى الخاص . الفن بهذا المفهوم جزء لا يتجزأ من البناء الاجتماعى ذاتا ويمثل جزءا من السمات القومية العامة للشعب المعين أو « القومية المعينة » . ونحن لا يمكننا التسليم بأن اليهود هم « قومية » معينة . فهم لا يقيمون في أرض واحدة ، ولا يتكلمون لغة واحدة ولا تربطهم علاقات سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية واحدة . بل أن تكوينهم النفسى بحكم نشأتهم التاريخى وسط شعوب مختلفة اخذوا عنها لغاتها وخضعوا لظروفها الاقتصادية والسياسية والفكرية - وتخلوا عن لغتهم الاصلية العبرية القديمة وتلاشت واندثرت مؤثراتهم الفكرية القديمة بحكم زوال كل الظروف

التي خلقت هذه المؤثرات - نقول أن تكوينهم الفكري القديم ، الذي تشكل في ظروف تاريخية
سحيقة ومندثرة - قد تلاشى الى غير رجعة ، حتى ولو سلمنا بوجود الدين الواحد الذي
يجمعهم ، فالدين - في مجال التكوين النفسي والفكري للشعب المعين - يلعب دورا جزئيا الى
جانب دور اللغة وثقافتها والى جانب التاريخ السياسي والاجتماعي للشعب ومؤثراته العميقة
النافذة .

من ذلك كله نرفض فكرة المؤلف القائلة بخصائص معينة - للعقيدة اليهودية أو للفن
اليهودي . ليس هناك فن يهودي معاصر لأنه لا يوجد « شعب » أو « قومية » يهودية
معاصرة ، بل ولا تاريخية طوال عشرين قرنا مضت من الزمان ... اليهودي الألماني ينتج فنا
ألمانيا لأنه نشأ وتكونت عقليته في ظل ظروف المجتمع الألماني ، وهكذا نشأت وتكونت سلالته
التي انجبت طيلة ثمانين جيلا من أجداده .

فهرس

الموضوع	الصفحة
١ - تعريف الفن	٩
٢ - الإحساس بالجمال	١٠
٣ - تعريف الجمال	١٠
٤ - الفرق بين الفن والجمال	١١
٥ - الفن باعتباره حدساً	١١
٦ - المثال الكلاسيكى	١٢
٧ - الفن وليس الشكل الواحد	١٣
٨ - الفن وعلم الجمال	١٣
٩ - الشكل والتعبير	١٤
١٠ - القطاع الذهبى	١٥
١١ - حدود التناغم الهندسى	١٦
١٢ - التشويه	١٧
١٣ - التصميم	١٨
١٤ - العنصر الشخصى	١٩
١٥ - تعريف التصميم	٢٠
١٦ - تعريف الشكل	٢٠
١٧ - ماذا يحدث حينما ننظر إلى الصورة	٢١

الصلحة

٢١	١٨ - تسرب الانفعال
٢٣	١٩ - النزعة العاطفية
٢٣	٢٠ - ضرورة الشكل
٢٣	٢١ - المضمون
٢٤	٢٢ - فن بغير مضمون: الفخار
٢٥	٢٣ - الفن المجرد
٢٥	٢٤ - فن إنسانى: البورتريه (الصورة الشخصية)
٢٧	٢٥ - القيم النفسية
٢٨	٢٦ - عناصر العمل الفنى
٢٩	٢٦ أ - الخط
٣٢	٢٦ ب - النغم «الدرجة»
٣٤	٢٦ ج - اللون
٣٧	٢٦ د - الشكل
٣٩	٢٧ - الوحدة
٤١	٢٨ - الأشكال البنائية

- ٢ -

٤٣	٢٩ - الفن البدائى
٤٤	٣٠ - صور البوشمان
٤٦	٣١ - مغزى الفن البدائى
٤٧	٣٢ - الفن الهندسى والعضوى
٤٨	٣٣ - امتزاج المبادئ الهندسية والعضوية
٤٩	٣٤ - الفن والدين

٥١ ٣٥ - الفن والإنسانية
٥٣ ٣٦ - فن الفلاحين
٥٥ ٣٧ - الفن القومي: مصر
٥٦ ٣٨ - الفن القبطي
٥٧ ٣٩ - الأهرام
٥٨ ٤٠ - العمارة المصرية
٥٩ ٤٠ أ- فن ما قبل كولومبس
٦٢ ٤١ - أصل النماذج التاريخية
٦٣ ٤٢ - الفن الصيني
٦٧ ٤٣ - الفن الفارسي
٧٠ ٤٤ - الفن البيزنطي
٧١ ٤٤ أ- الفن الكلتى
٧٤ ٤٥ - الوصول إلى الفن الميدي
٧٥ ٤٦ - القوى المادية وغير المادية
٧٦ ٤٧ - تأثير الكنيسة
٧٦ ٤٨ - الفن القوطى
٧٧ ٤٩ - الفن القوطى الإنجليزى
٧٨ ٥٠ - فن النهضة
٧٨ ٥١ - رسومات الأعلام الإيطاليين
٧٩ ٥٢ - فن الرسم
٨١ ٥٣ - الفن الذهنى
٨٢ ٥٤ - الواقعية

٨٣	٥٥ - الواقعية التمثيلية والواقعية الحرفية
٨٥	٥٦ - الطبيعية
٨٧	٥٧ - روبينز
٩٠	٥٨ - الجريكو
٩١	٥٩ - الباروك والروكوكو
٩٣	٦٠ - تعريف الباروك
٩٤	٦١ - تعريف الروكوكو
٩٥	٦٢ - معنى الروكوكو
٩٧	٦٣ - تصوير المناظر الخلوية
٩٩	٦٤ - التقليد الإنجليزى
١٠١	٦٥ - جينزبورو
١٠٣	٦٦ - بليك
١٠٧	٦٧ - تيرنر
١١١	٦٨ - الفن والطبيعة
١١٣	٦٩ - كونستابل
١١٣	٧٠ - ديلاكروا
١١٩	٧١ - الانطباعيون
١٢٢	٧٢ - رينوار
١٢٣	٧٣ - سيزان
١٢٦	٧٤ - فان جوخ
١٢٩	٧٥ - جوجان
١٣١	٧٦ - هنرى روسو

١٣٣	٧٧ - بيكاسو
١٣٥	٧٨ - شاجال
١٣٦	٧٩ - العامل الجنسي
١٣٧	٨٠ - الغنائية والرمزية
١٣٨	٨٠ أ - التعبيرية
١٤٢	٨١ - بول كلى
١٤٤	٨١ أ - ماكس أرنست
١٤٦	٨١ ب - سالفادور دالي
١٤٩	٨١ ج - فن النحت الحديث
١٥٤	٨٢ - هنرى مور
١٥٧	٨٢ أ - باريار أهيبورث

- ٣ -

١٦١	٨٣ - وجهة نظر الفنان
١٦١	٨٤ - وجهة نظر تولستوى
١٦١	٨٥ - تولستوى ووردزورث
١٦٢	٨٦ - وجهة نظر أخرى: ماتيس
١٦٤	٨٧ - اتصال: الإحساس والفهم
١٦٥	٨٨ - الفن والمجتمع
١٦٦	٨٩ - إرادة التشكيل
١٦٦	٩٠ - القيم النهائية
١٦٧	٩١ - تعليقات الترجمة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٧٩٣٤

I.S.B.N 977- 01 - 5705 - 8



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا نتشبع بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة في كل بيت.

شبّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب في متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى في كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلئ الإبداع الفكري والأدبي والعلمي تترسخ في وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك



مطابع الهيئة العامة للكتاب

مكتبة الأسرة
١٩٩٨
مهرجان القراءة للجميع
مائة وخمسون قرشاً

ابن خلدون . علي مولا